الدكتور / على عشرى زايد
أستاذ ورئيس قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

قراءات فى الشعر العربى المعاصر

١٤١٨هـ - ١٩٩٨م

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربى
٩٤ شارع عباس العقاد - مدينة نصر
ت: ٢٧٥٢٩٨٤ فاكس: ٢٧٥٢٧٣٥

٨١١,٠٠٩ علي عشري زايد.

ع ل ق ر قراءات في الشعر العربي المعاصر/ علي عشري زايد. -
القاهرة : دار الفكر العربي، ١٩٩٨.

[١٨٤] ص؛ ٢٤ سم.

يشتمل على إرجاعات ببليوجرافية.

تدمك : ٩ـ ١٠٣٧ ـ ١٠ ـ ٩٧٧.

١ ـ الشعر العربي ـ تاريخ ـ العصر الحديث. ٢ ـ الشعر
العربي ـ نقد. أ ـ العنوان.

أميرة للطباعة - ت : ٣٩١٥٨١٧

إهداء

إلى زوجتى الكريمة . .

عرفانا بفضلها على هذا الكتاب وصاحبه.

فلولا تفهمها الواعى لمتاعب مهنة التأليف

وحرصها على تذليلها ما عرف هذا الكتاب

ـ ولا سواه ـ الطريق إلى النور . .

علي

بسم الله الرحمن الرحيم

بين يدى القراءة
(القضية والاختيار والمنهج)

ليس من الصعب على الراصد لمسار الحركة الشعرية الحديثة فى وطننا العربى أن يدرك أن أزمة الثقة القائمة بين هذه الحركة وجماهير القراء تزداد مع مرور الأيام تفاقما واستحكاما، وأن الهوة الواسعة بين القارئ العربى ومعظم نتاج هذه الحركة تزداد بدورها مع مرور الأيام اتساعا وعمقا .

وعلى الرغم من أن السؤال الذى يطرح نفسه الآن بإلحاح على المهتمين بهذه القضية هو : ما السبيل إلى حل هذه الأزمة المستحكمة، وإزالة هذه الهوة الواسعة بين شعرنا المعاصر وقرائه، أو على الأقل تضييقها وإقامة بعض الجسور فوقها؟ وعلى عاتق من تقع مثل هذه المسئولية؟ فإن الإجابة عن مثل هذا السؤال تتوقف فى جانب كبير منها على الإجابة عن سؤال آخر هو: على عاتق من تقع مسئولية وجود هذه الأزمة، واتساع هذه الهوة؟ لأن العلاج السليم للداء يتطلب أولا التشخيص الدقيق له .

ولا شك أن الإجابة على هذا السؤال الأخير ليست سهلة؛ لأن وراء التفاقم المستمر للأزمة القائمة بين شعرنا العربى المعاصر وجماهير قرائه مجموعة من العوامل الثقافية والحضارية المعقدة التى لا يمكن التعرض السريع لها فى مثل هذا المجال دون المجازفة بالتعرض لخطر الوقوع فى لون من التبسيط المخل لأمور لا تحتمل بطبيعتها مثل هذا التبسيط، ولكن إلحاح الأزمة وتفاقمها يحتم مثل هذه المجازفة ولو لمجرد التحديد العام لأبعادها بحثا عن إجابة للسؤال الأساسى عن السبيل إلى العلاج .

وإذا ما جردنا الأزمة من ظروفها الثقافية والحضارية المعقدة فإننا نستطيع أن نحصر أبعادها فى ثلاثة أطراف أساسية هى الشاعر والقارئ والناقد، مع تفاوت طبيعى فى حظوظهم من المسئولية .

فبعض شعرائنا قد أسلموا زمامهم للمغامرة الشعرية دون أن يحاولوا تملك زمامها والسيطرة عليها،ولا شك أن الشعر لون من الارتياد والكشف والمغامرة الدائبة فى سبيل إعادة صياغة رؤيتنا للكون، وإضفاء معنى جديد على ما يبدو خلوا من المعنى فيه، وبمقدار إخلاص الشاعر وجديته فى هذه المغامرة تكون أصالة تجربته الشعرية وتزداد قيمة شعره، ولكن الكثيرين من شعراء الحركة الحديثة ـ وخصوصا فى أجيالها الأخيرة ـ أصبحوا يغامرون لذات المغامرة، ونجحوا فى أن يجردوا الأشياء من معناها المألوف دون أن ينجحوا بنفس القدر ـ ولا أريد أن أقول دون أن ينجحوا فى معظم الأحيان على الإطلاق ـ فى أن يكسبوها معنى جديدا، وهكذا بدل أن يضفوا معنى جديدا على ما هو خلو من المعنى فعلوا العكس .

وإلى جانب هذا النموذج من شعرائنا المعاصرين نموذج آخر لم يفهم من الحركة الشعرية الحديثة إلا أنها لون من التمرد على التقاليد الشعرية الموروثة لذات التمرد، والتحرر من قيود القصيدة القديمة لذات التحرر، ومن ثم غص نتاجهم بألوان من الركاكة اللغوية والتعبيرية والموسيقية، دون أن يحوى هذا النتاج من عمق الرؤية وجديتها ما يستر هذه الركاكة .

وقد تصور هذان النموذجان كلاهما أن القصيدة الحديثة يمكن أن تكون بديلا عن القصيدة الموروثة، وليست امتدادا لها أو انبثاقا عن جوهرها أو تطويرا لها بشكل أو آخر، ومن ثم حاولا أن يضعا القصيدة الجديدة فى مقابل القصيدة الموروثة بدل وضعها إلى جانبها، وقطعا صلاتهما ـ تعاليا أو قصورا ـ بتراثهما الشعرى، أو كادا ، وكان لهذا كله أثره الخطير فى تفاقم أزمة القصيدة الحديثة واستفحالها، واتساع الهوة بين هذه القصيدة وبين القارئ العربى الذى تكون ذوقه ونما فى ظل القصيدة العربية الموروثة وجلال لغتها الجزلة، وتشبعت أذنه بإيقاعات موسيقاها الفخمة .

ولا يعنى هذا بالطبع أن صفوف الحركة الشعرية الحديثة لم تعرف سوى هذين النموذجين، بل لا يعنى حتى أنهما الأكثر شيوعا بين صفوفها، فقد عرفت هذه الحركة فى كل أجيالها النموذج الجاد الملتزم، الذى يدرك أن التجديد تطوير للموروث وإضافة إليه، وليس رفضا له، وأن المغامرة الفنية لابد أن يكون زمامها فى يد الشاعر وليس العكس، ولابد أن تكون محكومة بغاية أنبل وهى إعادة اكتشاف الكون، والفهم الأعمق

له، وأن تضع فى اعتبارها قبل هذا كله طبيعة التكوين الفكرى والثقافى والوجدانى للإنسان الذى تتجه إليه باكتشافاتها ـ أجل عرفت الحركة الجديدة مثل هذا النموذج الملتزم الجاد، ولعله كان الأكثر شيوعا بين صفوف جيل الرواد، ولكن نسبة شيوعه آخذة فى التناقص مع توالى أجيال الحركة الشعرية الجديدة ـ مع اقتناعى بصعوبة الفصل بين أجيال أية حركة أدبية فصلا حاسما، فالأجيال تتداخل وتتشابك ـ ولكن حتى مع افتراض أن هذا النموذج لا يزال هو الأكثر شيوعا بين صفوف شعرائنا المعاصرين، فيكفى وجود النموذجين السابقين بأية نسبة ليزيد من سوء ظن القارئ بهذه الحركة المتهمة أصلا من وجهة نظره .

ويقودنا هذا إلى دور القارئ فى تفاقم هذه الأزمة واستفحالها، فقد تشبث هذا القارئ بنموذج القصيدة الموروثة وأغلق قلبه وذوقه دون تذوق أى نموذج آخر لا يخضع خضوعا تاما لشروطها، وكان ميالا إلى الاتهام السريع للكثير من نماذج القصيدة الحديثة دون أن يبذل جهدا حقيقيا فى سبيل فهمها واستيعابها، خاصة وأن القصيدة الحديثة فى نماذجها الجيدة تقتضيه قدرا من الجهد والمعاناة فى سبيل استيعابها وتذوقها لم يتعود بذله فى سبيل فهم القصيدة الموروثة، وتفرض عليه نوعا من مشاركة الشاعر فى مغامرته الشعرية الغريبة، والتعرف على مصادر أدواته الشعرية الجديدة والمتنوعة لم يكن يحس أن القصيدة الموروثة ـ حتى فى أشد نماذجها تركيبا ـ كانت تفرضه عليه بمثل هذا الإلحاح، ومن ثم آثر الانصراف عن معاناة قراءة مثل هذه القصيدة الصعبة، واجدا فى اتهامها بالغموض تارة وبالركاكة تارة أخرى مندوحة عن بذل الجهد الجاد فى سبيل استيعابها، وله من وفرة النماذج التى تتراوح بين طرفى الإبهام والركاكة ألف معذرة .

أما الناقد فلعله أوفر الأطراف الثلاثة حظا من المسئولية باعتباره أولا أقدرهم على إقامة الجسور بين القارئ والنماذج الجيدة من نتاجنا الشعرى المعاصر، وتذليل بعض ما فيها من صعوبة وشموس على ذوق هذا القارئ، وباعتباره ثانيا أقدرهم على تقويم منجزات هذه الحركة بحكم قدرته على النظر إلى هذه المنجزات من مسافة كافية لأن يرى الأشياء فى حجمها الحقيقى، وهو موقف لا يتيسر للشاعر بحكم استغراقه فى المغامرة إلى الحد الذى يصعب عليه معه الانفصال عنها وتقويمها تقويما صحيحا، ولكن النقاد الذين اهتموا بالحركة الشعرية الحديثة قصروا فى كثير من الأحيان فى أداء هذا الدور، وتراوحت معظم أعمالهم ما بين التهويم فى أجواء أشد ضبابية من الأجواء التى تهوم

فيها أكثر نماذج القصيدة الحديثة غموضا وإبهاما، وبين الاهتمام بكل ما هو غير شعرى فى العمل الشعرى.

وليس أقل من هذين الموقفين بعدا ـ من وجهة نظرى ـ عن طبيعة المهمة التى ينبغى على الناقد أن ينهض بها فى هذه المرحلة بالذات محاولة تحويل الشعر إلى معادلات رياضية حاسمة، واعتبار أن هذا هو الطريق الوحيد لخلاص الشعر والنقد كليهما من أزمتهما .

ومرة أخرى لا يعنى هذا بالطبع أن الساحة النقدية قد خلت كلية من أعمال رائدة نهضت بالمهمة على الوجه الأكمل، وواكبت تطور الحركة الشعرية الحديثة فى شتى مراحله، ولكن مثل هذه الأعمال من الندرة بحيث يمكن عدها ـ مع قدر غير قليل من حسن الظن ـ على أصابع اليدين، ومن ثم فلا يمكن لها أن تحد من تفاقم الأزمة واتساع الهوة المستمر بين القصيدة الحديثة والقارئ .

والآن وقد اتضحت أبعاد الأزمة بقدر ما يسمح به هذا المجال الضيق، فلنعد إلى محاولة البحث عن إجابة للسؤال الأساسى وهو ما السبيل على علاج هذه الأزمة؟ أو على الأقل وقف تفاقمها المستمر ؟

إن دور القارئ ـ رغم أنه الطرف الأول فى القضية ـ يأتى بعد دور الناقد والشاعر؛ لأنه محكوم فى موقفه من الأزمة بظروف ثقافية وحضارية تتجاوز إمكانية تغييرها طاقاته وقدراته، ويظل الطرفان الآخران أكثر حرية وقدرة على تجاوز الشروط الحضارية التى تكبل القارئ، ومن ثم فإن الشطر الأعظم من مهمة تجاوز الأزمة يقع على عاتق الشاعر والناقد، ولا يعنى هذا بالطبع أن ينطلق الشاعر والناقد فى موقفهما الإبداعى والفكرى من موقف القارئ المحكوم بظروف ثقافية وحضارية صعبة، وإنما من موقف الرغبة الجادة فى الأخذ بيد القارئ لتجاوز هذه الظروف، وقد تكون هذه مهمة ثانوية بالنسبة للشاعر والناقد كليهما إذا ما صرفنا النظر عن هذه الأزمة المستفحلة التى تهدد الشعر العربى ـ فن العربية الأول ـ بالتجمد والموات فى برودة عزلته فى جزيرته المهجورة، ولكن فى ظل هذه الأزمة تصبح هذه المهمة أساسية بالنسبة للشاعر والناقد، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أن موقفهما فى حاجة إلى مراجعة وإعادة نظر، حتى إذا ما طرحنا جانبا أزمة الثقة بين الشعر المعاصر والقارئ بكل أبعادها .



وليس معنى هذا أيضا إعفاء القارئ من كل تبعة ، والتجاوز عن استسلامه المطلق لضغط الظروف الثقافية والحضارية التى تحكم موقفه من نتاج الحركة الشعرية الجديدة - بل من كل نتاج أدبى وفنى جديد بشكل عام - فهو مطالب بأن يتعامل مع هذا النتاج على الأقل بلون من رحابة الصدر ، وأن يفتح قلبه ولا يتعامل معه من موقف الرفض المسبق والنهائى ، وأن يؤجل هذا الحكم بصفة مؤقتة إلى ما بعد التعرف على هذا النتاج بصورة تكفل لهذا الحكم لونا من الموضوعية والإنصاف .

تأتى بعد هذا مهمة الشاعر وهى مهمة بالغة التعقيد والصعوبة؛ فهو مطالب بتحقيق التوفيق والانسجام والتوازن بين مجموعة من الاعتبارات والشروط المتناقضة ، تمثل مجموعة من المعادلات الصعبة التى يخفق الشاعر فى الكثير من الأحيان فى الوصول إلى الحل المناسب لها .

فهو مطالب بالاستمرار فى ممارسة الإبداع الشعرى فى عالم يبدو كل ما فيه ضد الشعر ، مطالب بتجاوز هذا العالم وفى نفس الوقت مطالب بعدم الانفصال عنه .

وهو مطالب بألا يكف عن المغامرة والارتياد فى سبيل اكتشاف معنى جديد دائم التجدد للكون ، ولكنه مطالب بأن يطمئن دائما على أن زمام المغامرة لا يزال فى يديه ، وأنه لم يسلمها هو زمامه ، وأن هذه المغامرة تسير فى مسارها السليم باتجاه اكتشاف المعنى المتجدد والعميق للكون .

وهو مطالب بأن تكون رؤيته على أكبر قدر مستطاع من التفرد والخصوصية ، ولكنه مطالب فى الوقت ذاته بأن يطمئن على أنه فى سبيل البحث عن التفرد والخصوصية لم يقع فى براثن الإغراب والتكلف ، وأن مبعث ما فى رؤيته من تفرد وخصوصية هو مدى ما فيها من عمق ورحابة وليس ما فيها من نزق وغرابة .

وهو مطالب بأن يشحذ أدواته الشعرية ويرهفها وأن يحقق لها أقصى مدى مستطاع من الحساسية والقدرة على استيعاب الأبعاد المركبة المعقدة لرؤيته الجديدة وأن يبتكر من الأدوات ووسائل التعبير الجديدة ، ويسترفد الفنون الأخرى من أدواتها ما يغطى ما تقصر الوسائل الشعرية الموروثة عن استيعابه من أبعاد رؤيته ، ومطالب فى نفس الوقت أن يخضع كل هذه الأدوات لطبيعة التعبير الشعرى كفن أدبى متميز له شروطه الفنية الخاصة .

وهو مطالب بأن يعيش عصره بكل ما فى طاقته على المعايشة من عرامة وفهم، وأن ينفتح على كل الروافد الفنية والثقافية والحضارية العالمية دون أن يفقد أصالته وشخصيته القومية الحضارية، ومع ذلك فهو مطالب بنفس القدر من الإلحاح أن ينفتح على تراثه بنفس العرامة والقوة، وأن يضرب بجذوره فى تربة هذا التراث الخصيب يستمد منها مقومات التماسك أمام تأثير التيارات الثقافية والفنية الوافدة، وأن يتبنى من هذا التراث كل ما هو قابل للاستمرار والنمو والتجدد، وأن يتجاوز منه ما يرى ضرورة تجاوزه عن وعى وفهم واستيعاب وحب، لا عن موقف رفض مسبق ونهائى لا يقل تعسفا عن موقف جماهير القراء من القصيدة الحديثة .

أرأيتم كم هى صعبة مهمة الشاعر فى اجتياز هذه الأزمة؟!

ويزيد من صعوبتها أن مرور الوقت بدون تحقيق إنجاز ملموس فى أى من المجالات السابقة يزيد من تراكم الأعباء الملقاة على عاتق الشاعر، ويضاعف من صعوبة مسئوليته، ويجعل هذه المعادلات الصعبة التى تطالبه بحل سريع أكثر استعصاء على الحل .

أما دور الناقد فى هذه القضية فلعله أخطر الأدوار الثلاثة وأكثرها أهمية على الرغم من أنه ليس طرفا مباشرا فى أزمة الثقة بين شعرنا المعاصر وجماهير قرائه، وإن كان - بحكم مسئوليته الفكرية - يتحمل شطرا كبيرا من مسئولية هذه الأزمة سبقت الإشارة إليه منذ قليل، وبمقدار ضخامة مسئوليته تزداد أهمية الدور المتوقع منه أن يؤديه فى سبيل حل هذه الأزمة، على الرغم من أن نقدنا الحديث بدوره يجتاز أزمته الخاصة التى يعتبر عدم نهوضه بالدور المتوقع منه بالنسبة للحركة الشعرية الجديدة مظهرا من مظاهرها ونتيجة من نتائجها فى الوقت ذاته .

ومسئولية الناقد فى هذه القضية مسئولية متعددة الأبعاد والمستويات حيال الشاعر والقارئ معا، ولكن هذه المسئولية وإن تعددت مظاهرها ومستوياتها فإن جوهرها واحد وهو مسئولية الناقد الأدبى إزاء أية حركة أدبية جديدة .

فالناقد بالنسبة للشاعر مسئول عن رصد مغامرته الشعرية الجديدة وتنبيهه إلى ما قد يطرأ على مسارها من انحراف قد لا يلحظه الشاعر بحكم استغراقه فى المغامرة، ولا يعنى هذا بأية حال أية صورة من صور الوصاية على عملية التجديد الشعرى، وإنما هى

المسئولية المشتركة بين الشاعر والناقد عن قيام أية حركة تجديدية على أسس راسخة، والنأى بها عن أية مخاطرات غير محسوبة قد يكون ضررها أكثر من نفعها .

وهو مسئول بالنسبة للقارئ عن أن يكون دليله إلى ارتياد هذه العوالم الفنية البكر التى يحاول الشاعر المعاصر ارتيادها واكتشافها، وعن أن يضع فى يده المفاتيح الفنية اللازمة لولوج هذه العوالم، وهذا يتطلب منه جهدا مزدوجا ينطلق فى اتجاهين متوازيين:

أولهما اتجاه نظرى يهدف إلى التعريف النظرى بالقصيدة الحديثة ومكوناتها الروحية والفنية، وذلك عن طريق رصد الرؤية الشعرية الحديثة والتعريف بطبيعتها ومكوناتها، ودراسة الأدوات الشعرية التى يوظفها الشاعر ويشكل بواسطتها هذه الرؤية الشعرية، وعن مصادر هذه الأدوات ووسائل تشكيلها ووظائفها الفنية .

ولعله أصبح من تحصيل الحاصل القول بأن الرؤية الشعرية ـ فى القصيدة ـ ليست شيئا منفصلا عن وسائل تشكيلها وتجسيدها الفنى .

أما الاتجاه الثانى فهو اتجاه عملى يقوم على أساس القراءة النقدية الفنية لنماذج مختارة من نتاج الحركة الشعرية الحديثة ـ وأنا هنا أستخدم مصطلحات الحداثة والجدة والمعاصرة بمدلولات متقاربة على الرغم من إدراكى لما بينها من فروق دلالية دقيقة ـ سواء كانت هذه النماذج قصائد مفردة أو مجموعات شعرية، ومن خلال مثل هذه القراءة يستطيع الناقد أن يأخذ بيد القارئ إلى ارتياد عوالم القصيدة الحديثة، ومشاركة الشاعر مغامرته الفنية الرائعة، وتحقيق تلك النشوة الروحية العميقة التى يحسها الإنسان حين يحقق كشفا روحيا جديدا .

وأعتقد أن بذل الجهد فى هذا الاتجاه الثانى أكثر جدوى فى هذه المرحلة بالذات، وجدواه لا تقتصر على القارئ بل تتجاوزه إلى الشاعر ذاته؛ فتحليل أبعاد المغامرة الشعرية تحليلا فنيا واعيا يحقق للشاعر فهما أفضل لطبيعة هذه المغامرة ورؤية أوضح وأعمق لمسارها وغاياتها .

والقراءة المطلوبة فى هذا المجال ليست هى تلك القراءة الضبابية التى تهوم فى أجواء أشد إبهاما من تلك التى تهوم فيها أشد نماذج القصيدة الحديثة غموضا، والتى لا تقدم بالتالى أى عون للقارئ أو للشاعر، وليست أيضا هى تلك القراءة التى تحول القصيدة إلى وثيقة اجتماعية أو سياسية أو فكرية، فلا ترى من القصيدة إلا العنصر غير

الشعرى فيها المتمثل فى مضمونها ومعناها العام، وهذان نمطان من القراءة صاحبا القصيدة الحديثة منذ مرحلتها الأولى، ومازالا يشيعان بشكل أو آخر فى نتاجنا النقدى، وإنما هى القراءة التى تتعامل مع النص الشعرى على أنه تشكيل لغوى فنى فى الدرجة الأولى، وأن البحث عن معناه الشعرى ينبغى أن يتم من خلال هذا التشكيل وفى إطاره، **ولا يعنى هذا بالطبع أن الناقد ينبغى أن يغفل الجوانب الفكرية والشعورية ـ وحتى السياسية والاجتماعية وغيرها ـ فى العمل الشعرى، وإنما ينبغى أن يصل إليها من خلال اهتمامه بالبناء الشعرى وتحليله له .**

ومما يبشر بالخير أن جهودا نقدية ملموسة بدأت تظهر فى هذا الاتجاه فى المرحلة الأخيرة، رغم مبالغة بعضها فى تحويل العمل الشعرى إلى مجموعة من المعادلات والإحصائيات اللغوية .

وانطلاقا من هذا الإحساس بتفاقم الأزمة واستفحالها، وبطبيعة الدور الذى ينبغى أن يؤديه النقد الأدبى فى هذه المرحلة حاولت أن أقدم هذه القراءات لبعض النماذج المختارة من نتاجنا الشعرى المعاصر، إسهاما متواضعا فى محاولة إقامة جسر من الجسور بين هذا الشعر وقارئه فوق الهوة الشاسعة التى تفصل بينهما .

وقد تم اختيار النماذج المقروءة ـ دواوين كانت أو قصائد ـ بطريقة شبه عشوائية، على الأقل من حيث ما يتصل بمستواها الفنى، فاختيار هذه النماذج بالذات لا يعنى أنها أفضل نماذج شعرنا العربى المعاصر، أو أنها أجدر هذه النماذج بتمثيل الحركة الشعرية الجديدة، وإن كان هذا الاختيار يعنى فى كل الأحوال جودة هذه النماذج وجدارتها بتمثيل الحركة الشعرية الجديدة، فأنا وإن لم أتحر فى النماذج المختارة أن تكون هى بالضرورة أفضل نماذج نتاجنا الشعرى الحديث ـ لأن فكرة التفضيل لا ينبغى أن تكون مطروحة من الأساس فى هذا المجال ـ فقد تحريت فيها دائما أن تكون من النماذج الجيدة فى نتاج الحركة الشعرية الحديثة، الصالحة لتمثيل الجوانب الإيجابية فى هذه الحركة .

ولكن إذا كان الاختيار على هذا النحو من العشوائية أو شبه العشوائية من حيث مستوى النماذج المختارة فلم يكن الأمر على هذا النحو تماما فيما يتصل بالمدى المكانى والزمانى، حيث حاولت أن أخضع الاختيار فى هذا المجال لبعض الاعتبارات والضوابط غير الصارمة؛ فمن حيث المدى المكانى حاولت أن تمثل النماذج المختارة مساحة واسعة

ـ بقدر الإمكان ـ من رقعة الوطن العربى، حيث ضمت النماذج المقروءة نصوصا لشعراء من مصر والعراق ولبنان وفلسطين، ومن حيث المدى الزمانى حاولت ـ بقدر الإمكان أيضا ـ أن تمثل هذه النماذج الحركة الشعرية الجديدة بأجيالها المختلفة ابتداء بجيل الآباء ممثلا فى محمود حسن إسماعيل، وانتهاء بطلائع الجيل الثالث ممثلا فى محمد عز الدين المناصرة، مرورا بجيل الرواد ممثلا فى عدد كبير من أعلامه هم : بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوى وأحمد عبد المعطى حجازى وملك عبد العزيز، والجيل الثانى ممثلا فى فاروق شوشة .

ومن الواضح أن جيل الرواد كان أوفر الأجيال حظا فى عملية الاختيار، لأنه الجيل الذى تحددت ملامح تجربته وتبلورت معالم دوره على الرغم من أن الكثيرين من أعلام هذا الجيل ـ مد الله فى أعمارهم ومتعهم بالصحة والعافية ـ لا يزالون يمارسون عملية الإبداع الشعرى، ويثرون ديوان شعرنا المعاصر بنتاجهم الذى مازال يحمل عبير الريادة .

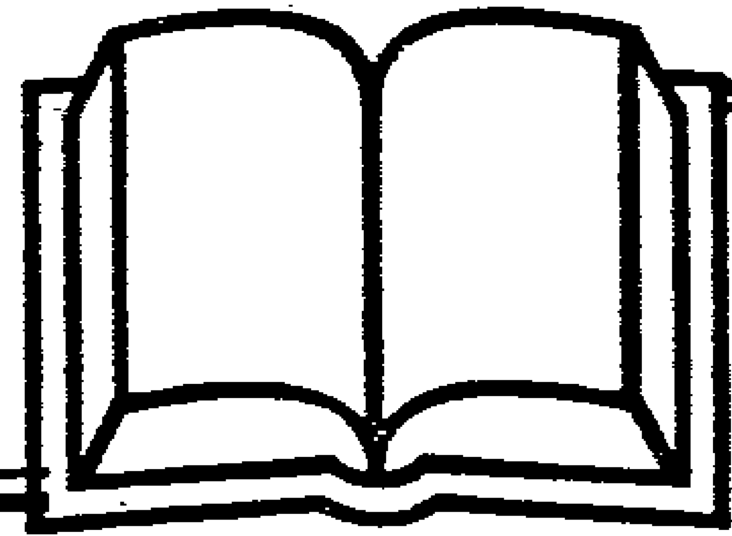
أما عن طبيعة هذه القراءات فإننى أعترف أننى شديد التعاطف مع موقف الشاعر المعاصر الذى أعتبر إصراره على ممارسة الإبداع الشعرى فى مواجهة الواقع اللاشعرى الذى يعيشه نوعا من البطولة الباهرة، ولذلك فأنا أكثر انجذابا إلى جوانب الإيجابية والنضج فى تجربة الشاعر المعاصر منى إلى جوانب السلبية والقصور فيها، وحرصا على إبراز الأولى منى على إبراز الأخيرة، مع إدراكى الكامل لجوانب السلبية والقصور فى نتاجنا الشعرى المعاصر، وقد يعتبر هذا من وجهة نظرٍ مَا قصورا فى النظرة النقدية، ولكن فى مواجهة التركيز على أخطاء التجربة الحديثة وتضخيم سلبياتها أعتبر من حق هذه التجربة على الناقد أن يبرز إنجازاتها وإيجابياتها فى سبيل إزالة الجفوة بين هذه الحركة وقرائها، وذلك عن طريق تسليط الأضواء على النماذج الجيدة من نتاج الشعراء الجدد، وإبراز ما فى هذه النماذج من إنجازات فنية رفيعة، كل ذلك بالطبع دون إغفال التنبيه على السلبيات والمحاذير كلما كان ذلك ضروريا، وإن كنت أرى أن ضرورة هذا فى مجال إزالة الجفوة بين القصيدة الحديثة وقارئها ليس فى إلحاح ضرورة إبراز الجوانب المضيئة فى تجربة الشاعر المعاصر، وقد كان هذا الاعتبار الأخير واحدا من العوامل التى حكمت قراءتى للنصوص المختارة .

وفيما يتصل بقراءة الدواوين فقد عالجت كلا منها من زاوية تناول معينة، وكانت زاوية التناول بالطبع تحكم أسلوب القراءة وتحدد أولويات اهتمامها، فقد كانت زاوية التناول بالنسبة لديوان « لابد » لمحمود حسن إسماعيل محاولة التعرف على تفرد عالمه الشعرى الغريب، وعلى ملامح هذا التفرد وعوامله، فكانت قراءة الديوان محكومة بهذا الاعتبار. وكانت زاوية التناول فى ديوان « الناس فى بلادى » لصلاح عبد الصبور إبراز الدور الريادى لهذا الديوان فى مجال الحركة الشعرية الحديثة، فكانت قراءة الديوان أيضا فى هذا الإطار. وكانت زاوية التناول فى ديوان « أغنيات لليل » لملك عبد العزيز هى سمة « الرهافة » فى هذا الديوان سواء فيما يتصل بالرؤية الشعرية أو بالأدوات الفنية، فكانت هذه السمة هى المدخل إلى قراءة هذا الديوان. وأخيرا، كانت زاوية التناول فى ديوان « ياعنب الخليل » لمحمد عز الدين المناصرة هى اتحاد تجربة الشاعر بتجربة الملك الضليل امرئ القيس، واستغلاله للأبعاد التراثية لشخصيته فى التعبير عن أبعاد رؤيته المعاصرة، فكانت القراءة أيضا محكومة بهذا الاعتبار. كل ذلك دون أن تتخلى القراءة فى أى من الأحوال عن الشروط الفنية للقراءة .

أرجو أن تساعد هذه القراءة المخلصة على إقامة جسر صغير بين النماذج المقروءة وبين القارئ . وقد أثلج صدرى بحق أن وجدت صدى طيبا لهذه المحاولة لدى أبنائى من طلبة كلية دار العلوم الذين بدأت معهم هذه التجربة؛ فقد أظهروا تجاوبا ملموسا مع هذه القراءات، فبدأوا يقبلون على دواوين الحركة الجديدة بروح أكثر استعدادا للتفهم، بل حاول بعضهم أن يجتهد فى تقديم قراءات جديدة لبعض ما طرحته من نماذج - وهى بطبيعتها قابلة لأكثر من قراءة - وكانت اجتهاداتهم على قدر طيب من النضج، وأنا أعتبر أن شيوع هذه الروح ثمنا مجزيا لما بذل فى هذه المحاولة من جهد، ودافعا قويا إلى استمرارها .

والله ولى التوفيق .

على عشرى زايد



القسم الأول

الدواوين

محمود حسن إسماعيل وعالمه الشعرى الفريد

قراءة فى ديوان " لابد "

يقترب الشاعر من جوهر الشعر وحقيقته بمقدار ابتعاده عن اجترار ما هو عادى ومبتذل من الرؤى والأخيلة والصور، وبمقدار نجاحه فى تشكيل عالم شعرى خاص على أكبر قدر ممكن من التفرد والخصوصية دون أن يقطع الجسور ووسائل الاتصال بينه وبين جماهيره، حتى لا يغدو هذا العالم الشعرى المتفرد جزيرة مهجورة يعيش الشاعر فيها وحده فى صقيع العزلة الأليمة .

وفى ضوء هذه الحقيقة فإن « محمود حسن إسماعيل » يعد واحدا من أبرز شعرائنا المعاصرين، بل لا أخالنى مغاليا إذا قلت: إنه واحد من أبرز شعرائنا العرب فى كل العصور؛ فقد استطاع منذ دواوينه الأولى أن يشكل ملامح عالم شعرى فريد شديد الخصوصية والأصالة، وكانت وسيلته إلى تشكيل ملامح هذا العالم رؤية شعرية بالغة الشفافية، وولها روحيا على قدر فريد من العرامة والتأجج، وقدرة خارقة على السيطرة على الأدوات الشعرية وتطويعها لتشكيل ملامح هذا العالم الفريد، كل ذلك دون أن ينسف الجسور بينه وبين قارئه الجاد الذى تابعه فى رحلته الشعرية الظافرة الطويلة التى لم يتخل عالمه الشعرى على امتدادها عن ذرة واحدة من أصالته وتفرده، ولم يتجمد عند شكل معين، بل ظل متجددا متطورا حتى ألقى الشاعر عصا الترحال، واستقر فى ظلال الأبدية .

بيد أن حرص « محمود حسن إسماعيل » الشديد على أن تظل لعالمه الشعرى هذه الملامح المتفردة جعل قارئ شعره ـ شأن القارئ لكل شعر عظيم ـ محتاجا إلى التحلى بقدر كبير من الجدية والإخلاص قبل أن يفكر فى ارتياد آفاق هذا العالم الرحيب الغريب، فالقدرة على استيعاب الكشوف الفنية والروحية للشاعر العظيم لا تتيسر إلا لقارئ ينشد فى الشعر شيئا أعمق من المتعة السطحية العابرة التى تحققها دغدغة الأسماع بأوزان مطربة، لا تضم إلا كل ما هو عادى مبتذل من الرؤى والأخيلة والأحاسيس والأفكار . . . قارئ يوقن أن قراءة الشعر الحقيقى نوع من المشاركة فى إبداعه، ومن ثم

(*) طبعة دار المعارف ١٩٨٠ .

فإن هذه القراءة تتطلب قدرا من الجهد والمعاناة معادلا لما بذل الشاعر منهما فى سبيل تشكيل ملامح هذا العالم الفريد حتى يمكن القارئ أن يكتشف أسرار هذا العالم، ويعيش تلك النشوة الروحية العميقة الغامرة التى تتحقق بمشاركة الشاعر فى كشوفه الروحية الجليلة، ولعل هذا هو سر ما يشعر به القارئ العجل لشعر « محمود حسن إسماعيل » من إحباط، حين ينشد فى هذا الشعر فكرة جاهزة بسيطة، أو ثمرة دانية يقطفها ويمضى إلى حال سبيله؛ فشعر « محمود حسن إسماعيل » - ومثله كل شعر حقيقى - لا يقدم لمثل هذا القارئ - وما أكثره بين جماهير قرائنا - ما ينشده من فائدة سطحية سهلة وسريعة، ولهذا شاع عن هذا الشعر أنه غامض. . وأصبحت هذه التهمة حاجزا يحول بين عدد كبير من القراء وبين الولوج إلى عالم من أثرى العوالم وأحفلها بالشعر الحقيقى العظيم .

إن شعر « محمود حسن إسماعيل » صعب ، هذه حقيقة لا ريب فيها، وهذه الصعوبة تأتى من حرص الشاعر على التفرد والأصالة . . ومن رغبته العارمة فى ارتياد آفاق بكر لم تكتشف بعد . . ومن قدراته على رد اللغة إلى بكارتها الأولى، وإكسابها طاقاتها التصويرية الخارقة التى كانت لها فى عصورها الأسطورية البدائية .

إن شعر « محمود حسن إسماعيل » صعب لأنه متفرد، وتلك هى أزمة كل فن عظيم، ولكن تفرد عالم « محمود حسن إسماعيل » الشعرى لا يعنى ابتعاده عن مشاكل الناس وهمومهم العامة، فقد كان منذ دواوينه الأولى يملك رؤية اجتماعية على قدر كبير من الوضوح والنفاذ، بل من الحدة أحيانا . . . ولم تفقد هذه الرؤية حدتها إلا فى دواوينه الأخيرة عندما تلاشت فى رؤية إنسانية وصوفية أكثر رحابة وروحانية .

والديوان الذى بين أيدينا شاهد على مدى نفاذ هذه الرؤية الاجتماعية، ومدى حدتها . . دون أن تفقد مع ذلك شيئا من تفردها وغرابتها؛ فلدى شاعرنا قدرة غريبة على تحويل أشد الأشياء واقعية إلى ملامح وقسمات شديدة الخصوصية فى عالمه الشعرى الغريب، فالديوان تجسيد لرغبة عارمة فى تغيير كل ما هو متخلف وردىء فى هذا الوجود، وإصرار عنيد على اجتياز كل العقبات وكل مظاهر التخلف والجمود إلى كل ما هو مضىء ونبيل .

وهذا الإصرار العنيد يواجهنا - حتى من قبل أن نفتح الديوان - فى هذا العنوان الباتر على الغلاف « لابد » . . وهذا العنوان الذى يحمله الديوان هو نفسه عنوان أولى

قصائده، بل إنه فى الحقيقة عنوان على أبرز ملامح رؤية الشاعر فى الديوان كله؛ فالمكون الأساسى فى هذه الرؤية هو هذا الإصرار العنيد على التغيير الذى يتفجر من هذه العبارة الحاسمة « لابد» . ولقد استطاعت عبقرية الشاعر أن تنأى بهذه الرؤية عن منزلق الخطابية والشعارات والمباشرة الذى كثيرا ما تنزلق إليه مثل هذه الرؤى الاجتماعية. . ونجح الشاعر فى أن يحول هذا الإصرار إلى نشيد شعرى جليل، ينتمى إلى عالم «محمود حسن إسماعيل» الشعرى، ويحمل كل ملامحه وكل سماته الفريدة.

وتعتبر قصيدة « لابد » ـ أولى قصائد الديوان والتى منحته عنوانه ـ اللحن الأساسى فى هذا النشيد الجليل حيث تعلو فيها ـ بدون أية خطابية ـ نغمة الإصرار الشديد على تحقيق كل الأهداف النبيلة للنضال، ويبلغ الشاعر قمة رفيعة فى تصوير هذه الاندفاعة الجارفة التى تكتسح كل العقبات التى تعترض طريق الوصول إلى الهدف، مستغلا كل طاقات لغته التصويرية الخارقة، حتى ليكاد القارئ يسمع عصف هذه الاندفاعة، ويحس بوهجها . . ومن ثم فإن الشاعر يستخدم مجموعة من أشد الأفعال عنفا وعرامة ـ والعرامة ملمح من أبرز ملامح رؤى « محمود حسن إسماعيل » الشعرية عامة ـ فى تجسيد عنفوان هذه الاندفاعة :

لابد أن نسير
ونجرف الأقدار من طريقنا الكبير
ونعصر الرياح فى تلفت المصير
ونصعق الهشيم فى احتضاره الأخير

....

انصهر القيد، وذابت غشية الظلام
وانداح كل واقف فى غضبة الزحام

....

وانطلقت من رِقِّها عواصف الزئير
بفجرها ، وجمرها ، وأمسها المرير

ولننظر فى الأفعال «نجرف» «نعصر» «نصعق» «انصهر» «ذابت» «انداح» «انطلقت»، ولنتأمل مدى ما يتفجر منها من عرامة وعنفوان، ولنلاحظ مجموعة الأسماء

التى دارت فى فلك هذه الأفعال، لتدعم تأثيرها الإيحائى العارم؛ من مثل «الرياح» و«الزحام» و «عواصف» و «الزئير» وغير ذلك من المفردات التى تتآزر كلها على تجسيد هذا الإصرار العارم، وتتمركز كل هذه المفردات والعبارات حول هذه العبارة الحاسمة «لابد أن نسير» التى تمثل النغمة المحورية فى القصيدة والتى يفتتح بها الشاعر كل مقطع من مقاطعها .

ولكى يبرر الشاعر فنيا عرامة هذه الاندفاعة وينأى بها عن أن تكون مجرد مبالغة تصويرية غير ذات معنى فإنه يلجأ إلى تحقيق نوع من التعادل التصويرى عن طريق إبراز ضخامة العقبات التى تعترض طريق هذه الاندفاعة، والتى تبرر عرامتها واكتساحها؛ فأمام كل نبضة فى الاندفاعة عقبة كأداء. . أمام «نجرف» «الأقدار» وأمام «نصعق» «الهشيم» وأمام «انصهر» «القيد» وأمام «ذابت» «غشية الظلام»، وأمام «انداح» «الوقوف». . إلخ، وهكذا يتحقق هذا التعادل والتوازن الفنى الذى يبرر التركيز على تجسيد هذه الاندفاعة، وتبلغ براعة الشاعر مداها حين يجعل العقبات خيوطا فى النسيج التصويرى لملامح الاندفاعة: فيغدو الهشيم مثلا مفعولا لنصعق، ويغدو القيد فاعلا لانصهر، وتغدو غشية الظلام فاعلا لذابت، ويغدو كل واقف فاعلا لانداح. . وهكذا.

وتستمر القصيدة عقب ذلك صورة من صور الحوار الفنى البارع بين هذين القطبين الأساسين من أقطاب رؤية الشاعر فى الديوان، وشكلا من أشكال الصراع بين هذين البعدين المتنافرين أبدا .

ولا يلبث الشاعر أن يضفى على هذه الاندفاعة العارمة طابعا إنسانيا شفيفا، ليبرز وجهها الوضىء الألاق متمثلا فى غاياتها النبيلة الرائعة التى تتحدى كل جهامة الواقع، وكل صلابة العقبات وقسوتها، والتى تتحول فى إطارها هذه العرامة إلى صورة بالغة العذوبة من صور الرقة والوداعة .

لابد أن نسير
ونقطف الظلال من محاجر الهجير
ونلقط الحبة من مناقر النسور
ونبذر الربيع فى مخالب الصخور

إن الشاعر يهدف إلى أن يصنع فردوسا إنسانيا ظليلا وسط جهامة الواقع، وقسوته وصلابته، ولا يكف عن مزجه الرائع بين بعدى رؤيته المتعارضين: الظلال ومحاجر الهجير، الحبة ومناقر النسور، الربيع ومخالب الصخور. والمزج هنا ليس مزجا سلبيا بين عنصرين جامدين، وإنما هو مزج إيجابى خلاق يتم من خلال فعل إيجابى فى كل صورة من صور المزج، فعل ينتصر للقطب النبيل من القطبين المتصارعين .

وعلى هذا النحو يستمر الصراع بين قطبى رؤية الشاعر على امتداد القصيدة التى تنتهى دون أن ينتهى هذا الصراع، وما كان له أن ينتهى؛ فهو صراع أبدى، وإن كان الشاعر قد حدد موقفه فى حسم من هذا الصراع، حيث اختتم القصيدة بما افتتحها به من أن انتصار الطرف النبيل فى هذا الصراع الأبدى لا يتم إلا بالإصرار العنيد. . المتمثل فى عمل إيجابى مكتسح. . وتتردد النغمة المحورية فى الختام . . . مكررة هذه المرة تأكيدا لهذا الإصرار المتفجر من ثناياها « لابد أن نسير . . لابد أن نسير » .

ويأخذ هذا الصراع صورا وأشكالا شتى عبر قصائد الديوان، ويتجسد طرفاه فى رموز متعددة؛ ففى قصيدة « حادى التغيير » يجسد الشاعر من جديد قطبى الصراع، الخير والشر، النور والظلمة، فى رمزين جديدين: الظلام الذى كانت تهيم فى دياجيره الإنسانية قبل أن يأتيها حادى التغيير، بكل ما يتمثل فيه هذا الظلام من رموز جزئية غنية، والنور الذى فجرته ثورة السماء فى طريق الحرية للإنسان مع حادى التغيير فى ليل الإنسانية الجاثى على العصور. . حتى فى هذا الصراع ـ على الرغم من أن الانتصار فيه يتم بفعل سماوى علوى لا دخل لإرادة الإنسان فيه ـ فإن الشاعر يحرص على إبراز الدور الإيجابى لرسول السماء الإنسان، الذى يتجلى فى فعل شبيه بذلك الذى أصر فى القصدة الأولى على أنه الدرب الذى لا محيد عنه : « المسير » ، بكل ما يعنيه من اقتحام للعقبات، ومن استشراف لواقع أكثر وضاءة. . والفعل المعادل فى قصيدتنا هذه للمسير فى القصيدة الأولى هو الهجرة، وهى ذاتها صورة من صور السير؛ فالرسول عليه السلام مضرم التغيير فى ليل الإنسانية على العصور :

شد خطاها فى الدجى وسارا
فى هجرة شقت لها النهارا
وشعشعت فى دربها الضياء
وأترعت فى قلبها السماء
أعتى شعاع فى ضمير الزمن
يهدى بنور الله كل مؤمن

ويظل عنوان الديوان « لابد» بنبرته الباترة يلقى بظله على معظم قصائد الديوان؛ فيطالعنا هذا الوجه المصمم الحاسم من أكثر من قصيدة من قصائد الديوان، حتى تلك القصائد التى تهوم فى جو صوفى شفيف، وتعبر عن رؤية روحانية تنفجر منها هذه النبرة العارمة التى تحول الرؤية الصوفية من صورة من صور السلبية والموات إلى فعل إيجابى هادر خلاق:

فى قصيدة « شعلة الذات » التى استلهمها الشاعر من روح «إقبال» فيلسوف الشرق وشاعر الإسلام كما يقول عنه الشاعر، تتأجج هذه الروح العارمة التى طالعتنا من « لابد أن نسير »، بل يطالعنا الصراع الذى طالعنا هناك نفسه، وإن كان طرفا الصراع هنا يتشكلان فى صورة جديدة، بل فى صور جديدة يجسد الشاعر من خلالها الصراع بين السلبية والإيجابية، بين الخمود الآسن والحيوية المتفجرة المضطرمة. ويطالعنا قطبا هذا الحوار منذ المقطع الأول :

قل لمن مد يديه فى الهجير
سائلا قطرة ماء من غدير
سائلا رشفة ظل من عبير
مده الله على الروض النضير
لست حيا إن تسولت رباه
ومددت الكف تستجدى الحياة
كن هجيرا ترهب النار لظاه
لا نسيما يفزع الوهم شذاه
واقتحم بالذات أهوال السعير
تنسخ النار ربيعا ... فى ضحاه
جدول يضحك بالماء النمير

وتستمر المقاطع الثلاثة التالية تعميقا لهذا الصراع الذى حدد الشاعر ملامحه الأساسية فى هذا المقطع الأول، وتتفاعل الصور والرموز الجزئية، وتتحاور معمقة قسمات القطبين الأساسيين للصراع: الإيجابية والسلبية، وما يرتبط بهما من قيم ومعان متصارعة؛ القوة والضعف، العزيمة والخور، الحرية والعبودية، ولا يلبث ظل السلبية

والضعف أن يتقلص عن آفاق رؤية الشاعر، ليمتد ضوء الطرف الآخر على كل أبعاد الرؤية، ويعلو صوت القوة ظافرا معتزًا، وتأتى بقية أناشيد القصيدة غناء جذلا لانتصار القوة والصمود والإصرار والحرية النور، ممثلة كلها فى صوت الإسلام المضىء المنتصر :

يوم كـــان الغـــرب دنيـــا غـيـــهب
وأتـى المـصـــــبــــــاح فـى كف نـبـى
يـوقظ الأيـام مـن عـــــاتى كـــــراهـا
بـضـــــيــــاء شع بين الـعــــرب
وكـــــتــــــاب خـط للأرض هـداهـا

ولكن عرامة الشاعر واضطرامه المحتدم لا تتخلى عنه حتى فى هذا المهرجان المترقرق بالنور والهزيج، فتطالعنا هذه الروح العارمة فى المقطع الأخير متمثلة فى هذه الأفعال ذات الدلالات العنيفة: «أشعل» «هز» «تهوى» «حصدنا» «صهرنا» «يعصر» بكل عرامتها واحتدامها فى هذا النشيد الختامى العذب على الرغم مما فيه من مسحة حماسية خطابية يندر أن تجدها فى هذا الديوان وفى شعر « محمود حسن إسماعيل » كله :

طـائر الإســـــلام ، رجِّع نغـــــمـــــا
كـنت فـــيــــه لليـــالى حلـمـــا
أشـــعل الـناى الـذى هز الـســـمـــا
وســقى الأعـــمـــاق شـــدوا ملهـــمـــا

ومـن الخـلـد تـلـفَّـت هـا هـنـا
تجـــد الأغـــلال تهـــوى حـــولـنا

قـــد حــــصـــدنا الرق مـن آفـــاقنا
وصـــهـــرنـا القـــيـــد من أعـــمـــاقنا
ودعـــــونـا الله فـى إشـــــراقـنا

أن يرد الـشـــرق حــــرا ، مـــثلمـــا

كـــان من قـــبـل .... إلى أعـــتى المنى
يعـــصـــر النـور ، ويســـقى الظـلمـــا

وهذا المقطع يقودنا إلى الحديث عن معجم «محمود حسن إسماعيل» الشعرى؛ فعلى الرغم من ثراء هذا المعجم وتنوع مصادره وتعددها فإن ثمة مجموعة من الألفاظ المحورية التى تعتبر محاور أساسية فى هذا المعجم، تستقطب كل منها حولها مجموعة من الإيحاءات والمفردات والصور، ولا تكاد قصيدة من القصائد بل لا يكاد مقطع من مقاطع القصيدة يخلو من واحدة أو أكثر من هذه الألفاظ المحورية وما يدور فى فلكها من مفردات وصور وإيحاءات .

ومن أهم محاور المعجم الشعرى (لمحمود حسن إسماعيل) كلمات: النور، النار، الصلاة، الغناء، الشراب، وما يدور فى فلك كل كلمة من هذه الكلمات من ألفاظ، سواء بطريق الترادف، أو الاشتقاق، أو التضاد، أو غير ذلك من العلاقات اللغوية.

وهذه المحاور الأساسية شديدة المرونة والطواعية، وشديدة الثراء، حيث لا يفتأ الشاعر يشكل منها عشرات الصور والأبنية التعبيرية القادرة على استيعاب كل أبعاد رؤيته الشعرية على تعددها وتشابكها وغرابتها وعمقها، حيث يستقطب كل محور من هذه المحاور حوله مجموعة من المفردات والصور والتراكيب ذات الإيحاءات الرحيبة.

وكثيرا ما يتعانق فى القصيدة الواحدة، وأحيانا فى المقطع الواحد من القصيدة، محوران أو أكثر من هذه المحاور، ومن خلال التفاعل بين هذه المحاور المتعانقة تتوالد الصور والرموز والإيحاءات التى لا حد لغناها وقدرتها على التأثير. والمقطع الذى اقتبسناه منذ قليل من قصيدة «شعلة الذات» نموذج جيد لهذا التفاعل؛ فقد زاوج فيه الشاعر بين أهم محاور معجمه الأساسية مستخدما كل محور بأكثر من صورة من صوره، ومن خلال تنوع صور كل محور من المحاور من ناحية، وتعانق هذه المحاور وتفاعلها من ناحية أخرى تتوالد الصور، وتنمو الإيحاءات على نحو عبقرى رائع .

ففى المقطع يطالعنا محور «الغناء» ممثلا فى أكثر من معطى: النغم، الناى، الشدو. كما يطالعنا محور «الشراب» ممثلا فى بعض الأفعال المستمدة من مجاله: سقى، يعصر، يسقى، ومحور «النور» بدوره يتمثل فى مجموعة من المفردات المستمدة من مجاله، إما بلفظه الصريح، أو بمرادفاته أو مضاداته: النور، الإشراق، الظلم، الليالى، ومن مجال محور «النار» يستخدم الشاعر بعض الأفعال: أشعل، صهرنا. ومن آفاق محور «الصلاة» يستمد الشاعر «دعونا الله» .

والشاعر يمزج بين هذه المحاور بصورها ومعطياتها المتعددة مزجا رائعا، مستغلا ما يعرف باسم «تراسل الحواس والمدركات» حيث تتعانق كل الحواس ووسائل الإدراك وتتراسل فى تشكيل شعرى حميم؛ فنجد الشدو يسقى، والنور يعصر ويسقى، والناى يشتعل، والرق يحصد، وهكذا تنمو الصور وتتفاعل، وتتضاعف إيحاءاتها .

وتراسل الحواس والمدركات وما أشبه ذلك من وسائل تشكيل الصور الشعرية من عناصر شديدة التباعد فى الواقع المدرك هو منهج الشاعر المفضل فى بناء صوره؛ فعناصر الصور وجزئياتها فى قصائد (محمود حسن إسماعيل) تبدو على قدر كبير من التباعد، بل التنافر، فى الواقع المادى، ولكن الشاعر يصهر هذه العناصر المتباعدة المتنافرة فى وهج رؤيته الشعرية، ويحقق بينها لونا من التواصل العميق الحميم الذى تصبح به هذه العناصر قسمات متآلفة أصيلة فى عالم (محمود حسن إسماعيل) الشعرى الفريد .

ويزداد عالم الشاعر تفردا وغرابة حين يمزج بين هذا المنهج فى بناء الصورة الشعرية، وبين منهج آخر مناقض له وهو التشخيص؛ فبينما يقوم الأول على تجريد المحسوسات من دلالتها المادية وتحويلها إلى دلالات تجريدية خالصة، يقوم المنهج الآخر على تشخيص المجردات والجمادات وتحويلها إلى كيانات حية متحركة تحس وتتنفس، وهكذا يتضاعف تركيب العالم الشعرى ويزداد ثراؤه وقدرته على الإيحاء والنفاذ .

فى قصيدة « بغداد » - وهى واحدة من أطول قصائد الديوان وأجودها - يبدأ الشاعر القصيدة بهذه المناجاة العذبة الرائعة، التى تتحول فيها « بغداد » إلي كيان حى يفيض بالحياة والفاعلية :

لو ألهمتنى طيف صوت من صدى التاريخ حول بابها
أو وشعتنى بسنا من سجدة النور على قبابها
أو ساكبتنى بيد الوحى رحيق الخلد من عبابها
أو فاغمتنى بعبير المجد فى ترابها
ورشفة من وهلة الإيمان فى أهدابها
ومن جلال الشرق من ضحاه فى رحابها
لجئتها بسيكب من مهجتى من الغناء .. لم تره
وسقتها ملاحما للشعر من تاريخها ... معطرة
تقص ألف ليلة جديدة لألفها .... ومعذرة

لـو دندن الشـــعـــور وأقـلـــع الـطـــريـق
وفـــاتنى الـعـبـــور لســـرهـا الـعـــمـيـق
فنغــمــة العـصـــور فـى نايـهـــا العـــريق
تـــدوخ الـــدهـــور وتـسـكـر الـرحـــيـق

وتذهل العيـدان ، لو بابل تزجى السحـر ، من ربابهـا
وتعـصـر الإلهـام من كـل شجٍ ، أو عـاشق غنـى بهـا

أول ما يـطالعنا من هذا المطلع هو تشخـيص بغداد فـى رؤيا الشاعـر كائنا حـيا جليلا، يرفع إليـه الشاعر مناجـاته الوالهة؛ فـبغداد هى الملهـمة التى يتمنى الشـاعر لو ألهمـتـه صــوتا أو طيف صوت من أصــداء تاريخها الجلـيل، ووشعتـه بسنا من نورها، وساكبته رحيق الخلد،وفاغـمتـه بعبير المجـد . . . إلـخ، فالتشخيص إذن فى هذا المقطع ـ وفى القصيدة كلها ـ هو الوسيلة الأساسية فى بناء الصورة .

ولكن بغداد لـيست مجـرد كيان مـادى مشـخص فى رؤيا الشاعـر، بل لها إلى جانب ذلك مـلامحهـا الروحية والشـعورية التجـريدية، ومن ثم فإن الشاعـر يلجأ إلى مجموعة من الوسائل التصويرية الأخرى التى تقوم على تجريد المحسوسات وتحويلها إلى دلالات شعـورية وفكرية مجـردة، وذلك عن طريق مزجهـا بعناصر تجـريدية، أو حتى بعناصر أخرى محسوسة من مجال آخـر غير المجال الذى استمدت منه العناصر الأولى، بحيث يؤدى المزج إلى تخلص العناصر من دلالتها الحسية، وتحويلها إلى عناصر شعورية خالصة .

وهكذا يتآزر هذان المنهجان المـتناقضان (التشخيص والتجـريد) على تجسيد رؤيا الشاعـر بأبعادها المختلفة . . . . ويمتـزج المنهجان ويتحـدان كما تمتزج كل المتنـاقضات وتتحد فى رؤيا الشاعـر بعد أن تنصهر فى وهجها الخـلاق . . فنسمع للتاريخ أصواتا وأصداء، ويمتـزج النور والصلاة؛ ليـصبح النور صلاة أو تصـبح الصلاة نورا، ويقـترن الرحيق والخلد والعبير بالمجد، ليفقدا معا دلالتهما الحسية ويتحولا إلى معنيين مجردين، ويتحول الإيمان إلى شراب أو الشراب إلى إيمان يتمنى الشــاعر لو منحته بغداد منه رشفة . . . ويمتزج الزمان « الضحى » بالمكان « الشرق » . .

وهكذا تتعانق كل الأبعاد وتمتزج كل المتناقضات فى هذه الوحدة الروحية الشاملة العميقة، التى تتآلف فى ظلها كل مظاهر الكون وتتراسل .

ولم ينس الشاعر أن يتكئ هنا على محاور معجمه فى هذا المقطع، وهو يستخدم هنا أربعة من هذه المحاور هى : النور، الصلاة، الغناء، الشـراب. ولعل شفافية الرؤيا الشعرية هنا لم تجعل للنار - وهى أحد المحاور الأساسية فى معجم الشاعر - مكانا. وهو يستخدم كلا من المحاور الأربعة السابقـة إما بلفظه أو ترادفاته أو تداعياته المختلفه؛ فمن مجال الصلاة يستخدم: السـجدة، القباب، الإيمان، ومن مجال الغناء : الغناء، دندن، نغمـة، نايها، العيدان، ربابهـا، غنى، صوت، صدى، أما الشـراب فهو يستـخدم من مجاله مفردات: ساكبتنى، رحيق، رشفة، سيكب، تسكر، الرحيق، تعصر .

وقد اسـتطاع الشاعـر أن يحقق لونا بارعـا من الامتزاج الفنى بين هـذه العناصر بعضها وبعض؛ فنراه فى البيت الثانى يمزج بين مـحور النور ومعطى من معطيات محور الصلاة «السجدة» ، وفى البيت الخامس يمزج معطى من معطيات محور الشراب «رشفة» بمعطى آخر من معطيات محـور الصلاة «الإيمان» : «رشفة من وهلة الإيمان»، ويمزج بين المحورين كليهمـا مرة أخرى فى : (فنغمة العصـور. . . . تسكر الرحيق) . ومن خلال هذا المزج الرائع بين الأدوات الفنية تتوالد الإيحاءات وتتنوع، ويتضاعف عطاء القصيدة.

وإذا كان محـور «الغناء» من بين المحاور الأربعة التى اتكأ عليهـا الشاعر فى هذا المقطع قد احـتل من مساحة الصـورة العامة أوسع حـيز، وطغى على بقية المحـاور فإن طبيعة الرؤية الشعـرية فى القصيدة هى التى اقتضت هذا؛ فالقصيدة - كـما يشير الشاعر فى تقديمه لها - أغنية لبغداد بمناسبة انعقـاد مؤتمر الشعر السادس بها، والذى كان الشاعر أحد شـداته: «من ضفـاف دجلة انسكبت هذه الترنيـمة التى كـانت إنشاد الشاعر فى مهرجـان الشعر السـادس ببغداد يوم ٢١ من فبـراير ١٩٦٥». ولكن ليس معنى هذا أن القصـيدة مجرد قـصيدة مناسـبات؛ لأن الشاعر الأصـيل يستطيع دائما أن يحـول أشد المناسبات آنية إلى رؤية شاملة شديدة العـمق والرحابة، وشديدة التفرد فى الوقت ذاته، وهذا ما فعله (محمود حسن إسماعيل) فى هذه القصيدة .

وقد اهتم الشاعر اهتماما كبيـرا فى هذه القصيدة بكل العناصر الغنائية، وبخاصة عنصر الموسيقى الذى وظفه توظيفا بارعـا فى الإيحاء بتنوع رؤيته فى القصيدة بين الغناء والمناجاة، أو بين الغناء والقص؛ فعلى الرغم من أن القصيدة كلها مكتوبة في إطار وزن عروضى واحد هو «الرجـز» فإن الشاعر استطاع أن يجعـل البناء الموسيقى فى إطار هذا الوزن على قدر كبير من المرونة والطواعـية، حيث يمكننا أن نميز فى يسر بين نظامين من

أنظمة التشكيل الموسيقى فى القصيدة؛ أحـدهما أقرب ما يكون إلى قالب النشيد الغنائى يلجأ إليـه الشاعر حين يتقمـص شخصية المغنى، حـيث تبرز عناصر الإيقـاع الموسيقى فتتساوى أطوال الأبيات وتتحد القافـية، بل إن الشاعر لا يكتفى بالقافية فى آخر الشطر (الثانى) من الأبيات فيعمد إلى بناء الأشطار الأولى كلها فى كل نشيد من الأناشيد على قافية واحدة، مختلفة عن قافية الشطر (الثانى) :

لـو دندن الـشـــعـــــور	وأقــلـــع الــطـــريـــق
وفـــاتـني الـعــبــــور	لســـرِّهـا العــمـــيق
فنـغـمـــة الـعـصـــور	فى نايـهـــا الـعـــريـق
تــــدوخ الــــدهـــــور	وتـسـكـر الـرحــــــيق

وهو نظام يتكرر فى كل مقطع، حيث يغدو العنصر الموسيقى شديد البروز.

أما حين يتقمص الشاعر شخصـية القاص أو المناجى فإن العنصر الموسيقى يصبح أكثر تنوعا وخـفوتا فى الوقت نفسه، ويحقق الشاعر للتـشكيل الموسيقى هذا التنوع عن طريق تنويعه لأطوال الأبيات ـ ما بين خمس تفعيلات وأربع ـ من ناحية، وتنويعه لنظام التقفية فى المقطع الواحد من ناحية أخرى، كل ذلك دون أن يخرج عن إطار وزن الرجز الذى التزمـه، سواء فى الأناشيد الغنائيـة أو فى بقية الأبيات، وقـد أثرى هذا الجوانب الغنائية فى القصيدة دون أن يسقط بها فى هوة الرتابة الإيقاعية .

* * *

وبمقدار تنوع أدوات الشـاعر الفنيـة وبراعة وسائله الشـعرية تعددت أبعـاد رؤيته الشعرية وتنوعت، دون أن تفقد وحدتهـا وتلاحم أبعادها؛ فإذا كان الإطار العام للرؤية الشعرية فى هذا الديوان هو تلك الرغبة العارمة التى سـبقت الإشارة إليها فى تغيير كل ما هو مـتخلف ورديء فى هذا الوجـود، والإصرار على أن تواصل المسـيرة الإنسـانية طريقها إلى غاياتها النبـيلة مكتسحة كل ما يعترض سبيلهـا من عقبات، فإنه داخل هذا الإطار العام تتـعانق مجمـوعة من الأبعاد النفسـية والفكرية والشعـورية التى يتألف من امتزاجها وتلاحمها نسيج الرؤية الشعرية فى هذا الديوان.

ونستطيع أن نميـز فى هذه الرؤية بين ثلاثة أبعاد بارزة ـ على الرغم من تلاحمـها وامتزاجـها ـ وهى: البعـد الدينى، والبعد الاجتـماعى، والبعد القـومى، وهذه الأبعاد

الثلاثة يمتزج بعضها ببعض امتزاجا عـميقا بحيث يبسط كل منها ظلالا من ملامحه على الآخَرَيْن، ولكن ربما كان الـبعد الدينى هو أكثر الأبعـاد الثلاثة بروزا فى الديوان، على الرغم من أنه يكتسى فى كثير من الأحيان بملامح اجتماعية، وعلى الرغم من أنه يضفى بعض ملامحه على البعد القومى.

فقارئ الـديوان يستطيع أن يحس فيه منذ الـوهلة الأولى بلون من الوجد الدينى المشبوب الذى يطالعه من معظم قصائـد الديوان، ولا يتمثل هذا الوجد فى مجرد اتخاذ الشاعر من بعض الموضوعات الدينية أطرا لعدد ملموس من قصائد الديوان، وإنما يتمثل قبل ذلك فى حـرصه على أن يجـعل رموزه الكبـرى للمسيـرة الإنسانية الجـليلة رموزا إسلامية، كشخصية الرسول عليه الصـلاة والسلام التى جعلها الشاعر محورا لقصيدتين هما « حادى التغيير » و « سجدة فى طريق النور »، كما كانت بعد ذلك رمزا جزئيا فى قصيدتين أخريين هما، « بغداد » و « شعلة الذات »، وشخصية على بن أبى طالب كرم الله وجهه فى قصيدة « سـيف الله »، ثم شخصية فيلسوف الإسلام الكبيـر محمد إقبال فى قصيدة « شعلة الذات » .

والبعد الدينى فى هذا الديوان يحمل طابعا اجتماعـيا واضحا، باستثناء قصيدة أو قصيدتين يتـوشح فيهما الوجد الدينى ببـعض ملامح صوفية، ويمكن اعتبـار القصيدتين إرهاصا بتحول البعد الدينى لدى الشاعر فى دواوينه الأخيرة إلى رؤية صوفية خالصة .

ويتمثل الطابع الاجتمـاعى للبعد الدينى فى الديوان فى الحرص على إبراز جوهر الإسلام الوضىء، وتنقيـته مما قد يرين عليه من صـدأ الزيف والتكلف والرياء، وإظهار طابعه الإنسانى وعمق حرصه علي كرامه الإنسـان وسعادته، ومن ثم فإننا نجد قصيدتين متتاليتين فى الديوان تفضحان مظاهر الـتدين الزائفة التى تتستر برداء الإسلام وهى أبعد ما تكون عن الإسلام لكفرها بالإنسان، وعدم إحساسها بهمومه ومتاعبه وآلامه .

وأولى هاتين القصيدتين هى قصيدة « بـين الله والإنسان » التى يدين فيها الشاعر أولئك «الذين دميت جباههم من السجود، وعمـيت قلوبهم عن الإنسان» فاستغرقوا فى مظاهر صلاة مرائية لم تفتح أعينهم على آلام الفـقراء، ولم تجعلهم يدركون سر الدمعة التى يذرفها الفقير، ليسقى بها خريفه العطشان، ويسأل الشاعر مثل هذا المصلى المرائى:

إن كنت لا تبـصـر هذا السر فى خشـوعـك القرير
فـأى شىء نحـوه سـبـابة كـذابة تـشـيـر !

وتستمر القصيدة على هذا المنوال تفضح مظاهر الرياء الدينى، وتكشف عن حقيقة الجوهر الإنسانى الوضىء للدين .

أما القصيدة الأخرى « قبرة الإحسان » فإن الشاعر يدين فيها مظهرا آخر من مظاهر الرياء الدينى ممثلا فى أولئك « المرايين بالصدقات فى خريف المساكين » الذين يبطلون صدقاتهم بالمن والأذى، ويظنون أنهم قد اشتروا الفقراء بما قدموا لهم فى حقوقهم فى مال الله الذى آتاهم، ويفتنُّ الشاعر فى تصوير عمق إحساس الفقير بالألم والهوان وهو يتلقى الصدقات مشوبة بالمن والأذى، وتنتهى القصيدة بنغمة إصرار جليلة تتغنى بحق الفقراء فى مال الله الذى أجراه على يد الأغنياء :

وأنا الظمآن إلى حقى
فى درب لا يعرف رقى
ولشىء سموه رزقى
سأواصل سيرى لأراه
حرا لا تطرف عيناه
وسواه لا أعرف بدلا

دائما الإصرار على السير لتحقيق أهداف الإنسانية النبيلة .

وهكذا يمتزج البعد الدينى والبعد الاجتماعى على هذا النحو البارع الذى يحمل فيه البعد الدينى ملامح اجتماعية واضحة .

أما البعد الاجتماعى فى الديوان فإلى جانب امتزاجه بالبعدين الآخرين فى أكثر من قصيدة فإن الشاعر يجعله إطارا عاما لأربع من قصائد الديوان هى قصائد « لابد » و« قصة الكوخ » و « غن للملاح » و « فقراء » ولكن اثنتين من هذه القصائد الأربع وهما « قصة الكوخ » و « غن للملاح » تطغى عليهما نبرة خطابية عالية نادرا ما تطالعنا فى شعر (محمود حسن إسماعيل) وتزداد حدة هذه النبرة وبروزها فى القصيدة الأخيرة حتى لتبدو غريبة على تجربة هذا الديوان، بل وعلى عالم (محمود حسن إسماعيل) الشعرى كله. فهى أقرب ما تكون إلى نشيد حماسى ليس وراء الإيقاع الحماسى فيه والألفاظ والعبارات المجلجلة حظ كبير من الشعر الحقيقى، وتطالعنا هذه النبرة الحماسية منذ مطلع القصيدة :

مــعنا يا فــجــر ، وازحف بصــبــاح الثــائـرينا
وانشــر البـــعث ، وفــجــر نوره للزاحـــفـينا
وتقــــدم ، وتـرنم ، وامـــلأ الـدنيــــا رنيـنا
نحـن من حـــولك نمضـى كل يوم ظـافـــرينا

وتخف حدة هذه النبرة قليلا فى بقية المـقاطع،ولكن دون أن تتخلى القصيدة عن خطابيتـها ومبـاشرتها. ولـعل هذه القصيـدة من نتاج المراحل المبكرة فى رحلة الشـاعر الشعرية ضمها إلى هذا الديوان لانتمائها إلى بعض أبعاد الرؤية الشعرية فيه .

أما البعد القومى فى الديوان فيطالعنا من قـصيدتى «بغداد» و «التائهة»، وهو فى القصيـدتين أيضا يمتزج هو والبـعدان الآخران امتزاجـا فنيا رائعا، حيث يحـمل الوجه القومـى فى قصيـدة «بغداد» مـلامح إسلامـية وضيـئة، وهذه الملامح ذاتهـا ذات طابع اجتماعى، بحيث تتعانق الأبعاد الثلاثة عناقا حميما فى مثل هذا المقطع من القصيدة :

مـن ها هـنا .. والـنور لـم يغــــفل سناه أبـدا
وراية الإســلام لم يتـــرك ضـحـاها أحـــدا
وكـيف ؟! والسمـاء خطت فـوقهـا « مـحمـدا »
مـحرر الإنســان ، داهى الرق والهـوان فى جبينه
بثــورة شـــبت على تكـالب الأغــلال فى يمـينه

فـــــذوبت قـــيـــوده بصــــيـــحــة الـقـــرآن
وأضـــــــرمت وقــــوده فى جــبـــهــة الطـغـيـــان
وحـــــررت وجـــــوده من قـــبـــضـــة الأوثان
وحـــرمت ســجـــوده إلا إلـى الـرحــــــمـن

وهكذا تتخلى بغـداد فى هذه القصيـدة عن دلالتها الجـغرافية المكانيـة المحدودة، لتصبح معنى قوميـا شاملا، بل قيمة إنسانية وضيئة، وتتصاعـد مع نهاية القصيدة أنغام أمنية قومـية بالغة العذوبة، وبالغـة العرامة والعنفوان فى الوقت ذاته، بأن يـتحقق حلم الوحدة الكبير، والنصر الباهر :

ونلتـقى يا عـرب الوحـدة فـوق ربوة الميـعـاد
وبيرق النصر يعيـد اللحن فى السماء ... يا بغداد

أما قصيدة «التائهة» التى كانت وحيا لزيارة قام بها الشاعر إلي أرض المعراج حيث «أحس بعذاب الترب وثورته التى يتضرم لهيبها على خطى التائهة الملعونة . . . إسرائيل» فإن البعد القومى فيها يمتزج هو والبعد الدينى، حيث يدين الشاعر موقف إسرائيل من الرسل والأديان فى إطار إدانتـه لوجودها اللامشـروع، ولقيامـها على الشـر والعدوان. ولكن القصيدة لا تبلغ - من حيث النضج الفنى - مستوى «بغداد»، حيث يغلب الشاعر فى بعض مقاطعها شعوره الثائر المحتدم ونقمته على إسرائيل وعـدوانيتها وشرورها، فيعبر عن هذه الأحاسيس المضطرمة تعبيرا ساخطا أقرب إلى الهجاء المباشر منه إلى الفن الشعرى الراقى، وتتردد فى القصيدة مفردات قاسـية الوقع، غريبة على معجم «محمود حسن إسماعيل» الشعرى الشفيف :

عـــــارية طـافـت بـزنـار مـجـدل بالخـزى والـعـار
مـرجـومـة النظرة، فى لمحـهـا تـابـوت أرجـــاس وأوزار
فلـو سـرت كـانـت خنا هـاربا مـن ندم فـى الـنفس مـوار
....
بنـت الخطايا الـسـود دارت بهـا رحـيق أفـاقـين أشـرار
من غـابر الدهـر لهـا سـيـرة ضـافت بأوطان وأسـفـار
نهـارهـا يجـتـر زيـف الرؤى فـهـو ظلام فـاسق عـار
وليلـهـا مـعـصـيـة جنحت كـالبـوم فى أطلال أوكـار

وهكذا تستـمر نغـمة الإدانة عاليـة، تقف على مشارف الـهجاء السـافر، وبرغم جلال الشعور الذى يعبر عنه الشاعر فى القصيدة وقداسته فلا شك أن طغيان هذه النبرة الهجائية على القـصيدة قد أفقدت هذا الشعـور شيئا من نبالته، فضـلا عن أنها أفقدت البناء الشعرى الفنى بعض تفرده وخصوصيته. وتنتهي القـصيدة بأمنية قومية شبيهة بتلك التى انتهت بها قصيدة «بغداد» وإن كان بنبرة أعلى وأشد حماسا :

وفى غـد أرقب خـيل الضـحى تزأر فـى غـــضــبـــة أحـــرار
تدق بـاب العـــار تهـــوى به وتـرفـع الـرايـة لـلـثـــــــــار

* * *

وعلى هذا النحو البارع المحكم تتـلاحم خيوط النسيج الشعـورى للرؤية الشعرية فى هذا الديوان، وتمتـزج أبعاد هذه الرؤية وتتـعانق فى وحـدة شاملة عـميقـة، وهكذا تترابط الأدوات الشعرية وتتحد وتتكامل ممتزجة فى الوقت نفسه بخيوط النسيج الشعورى والنفسى والفكرى فى الديوان، وتنصهـر كل هذه العناصر فى وهج ذلك الوله الروحى الحار العميق الذى يميز رؤية «محمود حسن إسـماعيل» الشعرية، لتتحقق للديوان وحدة فنية وشعورية شاملة تبسط ظلالها على كل قصائد الديوان، وتحتضن كل مكوناته .

وعلى هذا النحو يصوغ « محمود حسن إسـماعيل » فى تبتل وإخلاص صوفيين ملامح عالمه الشـعرى الفريد الذى أرجو أن تكون هذه الكلمـات قد نجحت فى أن تقف بالقارئ على أبوابه، لتـتركه بعد ذلك لـيرتاد بنفسه أرجـاءه، ويكتشف آفاقه السـحرية الغريبة الثرية، ويظفر بهـذه النشوة الروحية العميقة التى يثيـرها فى النفس اكتشاف مثل هذا العالم الرحيب الفريد !

* * *

من أصول الحركة الشعرية الجديدة

« الناس فى بلادى » لصلاح عبد الصبور (*)

مدخل :

على الرغم من أن أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية التى تلت ديوانه الأول «الناس فى بلادى» قد تجاوزت هذا الديوان كثيرا ـ سواء من ناحية عمق الرؤية الشعرية وشمولها واتساع مداها، أو من ناحية الأدوات والتكنيكات الفنية التى تجسد هذه الرؤية ـ فإن هذا الديوان الذى ظهرت طبعته الأولى منذ ما يقرب من ربع القرن(١) يحتل مكانة خاصة فى تاريخ الحركة الشعرية الجديدة، ويمثل علامة بارزة على طريق هذه الحركة باعتباره واحدا من الأعمال الرائدة التى أسهمت فى إرساء دعائمها، وتحديد قسماتها الفنية والفكرية، وتركت بصماتها الواضحة على مسار تطورها حتى الآن .

فهذا الديوان يطرح مفهوما جديدا ورؤية جديدة للشعر ووظيفته الفنية والروحية والاجتماعية، وقد أصبح هذا المفهوم وهذه الرؤية من تراث الحركة الشعرية الجديدة وأصولها المقررة .

وعبد الصبور لم يكتف بطرح هذا المفهوم وهذه الرؤية فى ديوانه الأول من خلال الإنجازات الشعرية الكثيرة التى يحفل بها الديوان، والتى تجسد مفهوم عبد الصبور للشعر ورؤيته لوظيفته تجسيدا فنيا ملموسا، بل حرص على أن يجعل من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى فى قصيدتين مهمتين من قصائد الديوان يعدان من الوثائق الفنية لحركة الشعر الجديد، قد لا يكون لهما فى ناريخ هذه الحركة ما لقصيدة بوالو المطولة «فن الشعر» Aart Poétique من أثر فى تاريخ الحركة الكلاسيكية، أو لقصيدة فرلين التى تحمل نفس الاسم Aart Poétique من أثر فى تاريخ الحركة الرمزية وتحديد ملامحها، ولكنهما كانتا بدون شك منبعا استلهمت منه الحركة الشعرية الجديدة كثيرا من القيم الفنية والروحية، على الرغم من أن عبد الصبور لم يلبس فى هاتين القصيدتين مسوح

(*) نشر دار الآداب ، بيروت ، ١٩٥٧ .

(١) كان هذا عندما ظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عام ١٩٨٢ .

المنظرين وواضعى القواعد كما فعل بوالو فى منظومته المطولة، ولم يتناول الموضوع تناولا مباشرا كما فعل فرلين في قصيدته منذ عنوانها، وإنما تناوله تناولا شعريا مرهفا، فيه الكثير من رهافة عبد الصبور، والكثير من تواضعه .

والقصيدة الأولى التى جعل عبد الصبور هذه القضية محور الرؤية الشعرية فيها هى قصيدة « رحلة فى الليل » أولى قصائد الديوان، وهى قصيدة طويلة تتألف من ستة مقاطع يحمل كل مقطع منها عنوانا مستقلا، وقد جعل المقطع الرابع منها والذى يحمل عنوان «السندباد» يدور حول عملية الإبداع الشعرى، وعلاقة الشاعر بشعره من ناحية، وبجماهيره من ناحية أخرى، كل ذلك من خلال بناء شعرى بارع .

وفى هذا المقطع وضع عبد الصبور يده على كنز ثمين من كنوز التراث، سيصبح له شأن خطير فى ديوان الحركة الشعرية الجديدة بعد ذلك حتى لا نكاد نجد شاعرا من شعراء هذه الحركة لم يمتح من عطاء هذا الكنز على صورة أو أخرى، وهذا الكنز هو شخصية السندباد البحرى إحدى شخصيات «ألف ليلة وليلة» الذى ارتبط اسمه فى الليالى بالمغامرة والتجوال حتى أصبح اسمه علما على المخاطرة وخوض الأهوال. وقد وظف عبد الصبور هذه الشخصية توظيفا فنيا رمزيا، وأضفى عليها ملامح معاصرة فأصبح السندباد مغامرا عصريا، رحلته فى بحار المعاناة الروحية والنفسية لاقتناص الومضة الشعرية، وصراعه مع الحروف النافرة الجموح المبهمة الملامح من أجل ترويضها حتى تستقيم كلمات شاعرة، وتبلغ هذه المعاناة ذروة توترها فى آخر المساء، ذلك الوقت الذى ينعم فيه الناس بلذيذ المنام؛ ففى هذا الوقت يرخى الشاعر السندباد الشراع لسفينته لتبحر فى بحار العناء والمكابدة، فيمتلئ وساده بالورق الناتج عن المحاولات المتكررة لتطويع الكلمات المبهمة الخطوط كوجه فأر ميت، وينضح جبينه بعرق المعاناة، وحتى الدخان الذى يهدئ التوتر ويمنح الأعصاب المشدودة لونا من الاسترخاء والخدر، حتى هذا الدخان تلتف دوائره حوله كأذرع الأخطبوط .... إنه تصوير شعرى بارع لهذا المخاض الذى يعانيه الفنان فى سبيل إبداع العمل الفنّى الحق ... هذه المعاناة المبدعة التى يتحملها الشاعر راضيا من أجل اقتناص الومضة الشعرية الباهرة؛ فالشعر لم يعد ترفا فنيا مجانيا وإنما أصبح عناء ومكابدة وجهدا مخلصا واعيا ... وإذا كان هذا هو الشعر على مستوى الإبداع فلابد أن يكون كذلك أيضا على مستوى التلقى، فلم يعد تلقى الشعر بدوره متعة سطحية مجانية، وإنما أصبح جهدا جادا وشاقا يبذله المتلقى

للظفر بتلك النشوة الروحيـة العميقة التى يحدثها العمل الفنى الحقيقى فى الوجدان، والشاعر لن يستطيع أبدا أن ينقل إلى القارئ تلك الرعشة الروحية الباهرة ما لم يكن القارئ نفسه مستعدا لبذل جهد فى التلقى مكافئ لذلك الجهد الذى بذله الشاعر فى الإبداع، ما لم يكن قادرا على مشاركة الشاعر مغامرة إبداعه واكتشافه، تلك المغامرة الشاقة الممتعة. ولكن القارئ العربى قارئ سلبى ينتظر من الشاعر أن يقطف له ثمار تجربته ويقدمها إليه على طبق من ذهب وهو منكبٌ على معاقرة سلبياته وملذاته الحسية السطحية، **وذلك هو أحد هموم الشاعر العربى المعاصر التى استطاع عبد الصبور أن** يجسدها تجسيدا شعريا بالغ التوفيق، مستغلا إمكانات الكنز الثرى الذى اكتشفه؛ فكما أسعفه أنموذج السندباد فى تجسيد القضية فى وجهها الأول الإيجابى ـ الإبداع ـ أسعفه أيضا فى تجسيدها فى وجهها الثانى السلبى ـ التلقى ـ فقد كان أصدقاء السندباد البحرى وندمانه الكسالى فى «ألف ليلة وليلة» يتظرونه فى كل رحلة من رحلاته السبع حتى يعود إليهم محملا بالكنوز، وبحكايا مغامراته ومخاطراته، والأهوال التى صادفها فى رحلته، فيجلسون إليه يستمتعون بهذه الكنوز المادية والفنية التى لم يكلفوا أنفسهم بذل أى جهد فى سبيل الظفر بها، وقد استغل عبد الصبور هذا المعطى من معطيات قصة السندباد فى تصوير جماهير الشاعر المعاصر السلبيين، ندمان السندباد الكسالى، الذين ينتظرون الشاعر حتى يعود إليهم بثمار مغامرته ومعاناته الباهظة دانية شهية، فعندما تنتهى رحلة الشاعر السندباد فى بحار المعاناة مع الكلمات والحروف، ويعود بصيده الفنى الثمين فى آخر المساء يأتى إليه الندمان مع الصباح ويعقدون مجلس الندم «ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم» ولكن السندباد الشاعر يدرك ملء يقينه أن هؤلاء المتلقين الكسالى لن يستطيعوا أبدا أن يظفروا بمتعة هذه الكنوز ما لم يشاركوا فى مغامرة اكتشافها، ولن يشعروا برعشتها الروحية الباهرة ما لم يكابدوا عناء انبثاقها: «لا تحك للصديق عن مخاطر الطريق» «إن قلت للصاحى انتشيت قال كيف؟» هكذا يتردد صوت السندباد محزونا محبطا، ولكن الندمان الكسالى عازفون عن بذل أى جهد فى سبيل الظفر بهذه المتعة الروحية الخارقة التى يعانى الشاعر وحده روعتها وعذابها، وهكذا يأتى صوت الندمان الكسالى لاهيا لامباليا، مؤكدا للسندباد الشاعر أنهم لن يفكروا أبدا فى مشاركته مغامرة اكتشافه، وسيقنعون بانتظاره حتى يعود إليهم هو بهذه الثمار الروحية التى لن يستشعروا حلاوتها ما لم يعانوا مشقة اقتطافها، عاكفين على مقارفة ملذاتهم الحسية الهابطة .

هذا محال سندباد أن نجوب فى البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ الكتاب فى الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع فى بحر العدم

ومع يقين الشاعر السندباد من سلبية جماهيره فإنه لا يستطيع أن يكف عن المغامرة والاكتشاف والإبداع، وتلك هى مأساته، لأنه إن كف عنها انتهى، فهو يحقق كيانه عن طريقها : « السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت » .

أما القصيدة الثانية التى اتخذ فيها عبد الصبور من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى فهى قصيدة «أغنية ولاء» التى يرتد فيها الشاعر إلى منبع آخر من منابع الموروث الثرية وهو المنبع الصوفى ـ والدينى عموما ـ بعد أن ارتد فى «السندباد» إلى الموروث الشعبى، ليوظف معطيات هذا الموروث فى تصوير علاقة الشاعر بالشعر وضرورة تجرده له وفنائه فيه . والمعطى الأساسى الذى وظفه عبد الصبور من معطيات التراث الصوفى فى هذه القصيدة هو فكرة العشق الصوفى، وتفانى المحب فى المحبوب إلى حد الفَناء، وتدلل المحبوب وتعاليه، وطالما ولع كبار الصوفيين بتصوير هذه التجربة، والتعبير عما يتحمله العاشق من صدود المعشوق وتنائيه. وقد استغل عبد الصبور هذه التيمة الصوفية فى تصوير ولائه للشعر وتجرده له وتدلل الشعر عليه مع كل هذا الولاء؛ فبعد أن يهيئ الشاعر العاشق للمعشوق الشعر كل وسائل اللقاء، وبعد أن يتجرد له فيهجر فى سبيله كل شىء ويتخلى عن كل شىء، ويخرج إليه متجردا إلا من شملة الإحرام كما يفعل الحاج إلى بيت الله الحرام :

هدمت ما بنيت
أضعت ما اقتنيت
خرجت لك
علّى أوافى محملك
كمثلما ولدت ـ غير شملة الإحرام ـ قد خرجت لك

باذلا حتى حياته ذاتها فى سبيل وصل المعشوق، مؤمنا بأن «من أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق» ـ بعد هذا كله يتدلل المعشوق فلا يجىء . . . وسوف يحس الشاعر فى لحظه ضعف عارضة بفداحة هذا الثمن الباهظ، وضخامة التضحية، وسوف يعبر عن هذا الإحساس تعبيرا بالغ العذوبة والأسى فى غير هذا الديوان، فيقول فى قصيدة «أغنية الشتاء» أولى قصائد ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» :

الشعر زلتى التى من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صُلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجنى خوفا
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أننى ضيعت ما أضعت

ولكن عبد الصبور رغم لحظات الضعف العابرة هذه يظل إلى آخر حياته وفيا لهذا المحبوب القاسى، قانعا بأن يكون مريدا من مريديه وتابعا من أتباعه، واجدا فى مجرد عشقه له وتجرده وفنائه فيه مبعثا للزهو على الأقران، مؤكدا ـ كما فعل فى نهاية «أغنية ولاء» ـ أنه لن يحيد عن طريقة مهما كان الثمن فادحا، والعناء باهظا، وتدلل المحبوب وصدوده قاسيين :

معذبى .. يا أيها الحبيب
أليس لى فى المجلس السَّنِىِّ حبوة التبيع
فإننى مطيع
وخادم سميع

....

فإن لطفت هل إلىَّ رنوة الحنان
فإننى أدل بالهوى على الأخدان
أليس لى بقلبك العميق من مكان
وقد كسرت فى هواك طينة الإنسان ؟!

لقد تركت هاتان القصيدتان بصمات واضحة على ديوان الشعر الجديد، لا بمجرد ما اكتشفتاه من كنوز التراث، وما وظفتاه من أدوات وتكنيكات شعرية جديدة، وإنما بتجسيدهما لعملية الإبداع الشعرى تجسيدا شعريا، وتصويرهما لعلاقة الشاعر بشعره من ناحية وبجمهوره من ناحية أخرى، وبالربط والتوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، ووضع فكرة العشق الشعرى، فى مقابل فكرة «العشق الصوفى»، واعتبار الشعر معاناة واعية مخلصة واكتشافا جديدا للكون والإنسان، ومعانقة مخلصة لقضايا الإنسان وهمومه الروحية والفكرية والاجتماعية، وتجسيد ذلك كله من خلال أدوات فنية بكر لم تبتذل بالتكرار وطول الاستخدام، ولقد حاول الديوان أن يجسد هذا كله سواء من خلال الرؤية الشعرية فيه أو من خلال الأدوات والتكنيكات الفنية .

الرؤية الشعرية

على الرغم من تعدد الخيوط النفسية والشعورية والفكرية التى يتألف منها نسيج الرؤية الشعرية فى هذا الديوان وتنوعها، فإن هذه الخيوط تتشابك وتتلاحم تلاحما شديدا لتكون نسيجا واحدا على قدر واضح من التجانس يضفى على الرؤية الشعرية فى الديوان كله لونا من الوحدة النفسية التى تصعِّب مهمة من يهدف إلى تمييز الخيوط التى يتألف منها نسيج هذه الرؤية، ولكن هذا فى كل الأحوال لا يمنع من محاولة تلمس بعض الخيوط الأساسية فى هذا النسيج على الرغم من تشابكها والتحامها بالخيوط الأخرى، والتحامها قبل ذلك بالأدوات والوسائل الشعرية التى تجسد هذه الرؤية بأبعادها المختلفة .

ويأتى فى مقدمة هذه الخيوط :

الحزن :

والحزن مكون أصيل من مكونات الوجدان المصرى بشكل عام، ويزداد الإحساس بهذا الحزن عمقا ورحابة بمقدار ما يتمتع به الوجدان من حساسية ورهافة، ولما كان الشاعر هو أكثر الناس رهافة حس وعمق وجدان فمن الطبيعى أن يكون إحساسه بالحزن أعمق وأشمل، ولهذا نجد الحزن ملمحا أساسيا من ملامح رؤية عبد الصبور الشعرية في ديوان «الناس فى بلادى» وخيطا أصيلا فى نسيج هذه الرؤية، يتفاعل مع بقية الملامح الأخرى لهذه الرؤية، يكتسب من ظلالها وألوانها، ويلقى عليها بظلاله، الشفيفة أحيانا والكثيفة فى معظم الأحيان .

ونجد الشاعر يفرد للحزن قصيدة خاصة تحمل عنوان «الحزن» يجعله فيها موضوعا للتأمل الشعرى، يطرح فى مطلعها حزنه فى عبارة تقريرية ثقيلة الوقع «يا صاحبى إنى حزين» ثم يحاول بعد هذا المطلع التقريرى أن يخضع الحزن للتأمل الشعرى، ولكن التقريرية كانت تغلبه، ربما لأن حزن هذه اللحظة كان أكثر ثقلا وفداحة من أن يستطيع الشاعر التخلص من أسره والابتعاد عنه مسافة كافية لتأمله تأملا شعريا فنيا .

ويحمل المقطع الثانى من أولى قصائد الديوان «رحلة فى الليل» عنوان «أغنية صغيرة» وفى هذا المقطع يقص الشاعر حكاية حزينة عن طائر صغير كان يعيش فى عشه الوادع مع وحيده الزغيب عيشة هانئة و «ذات مساء حط من عالى السماء أجدل منهوم، ليشرب الدماء، ويعلك الأشلاء والدماء» ويعتذر الشاعر لصديقته فى نهاية القصة عن خاتمتها الحزينة بأنه حزين . . . نفس العبارة التى بدأ بها قصيدته «الحزن» ولهذا المقطع دلالة بليغة على مدى تغلغل الحزن فى وجدان الشاعر حتى إن أغنياته ذاتها تمتزج بالحزن.

ولكن الحزن لا يطالعنا دائما من ديوان «الناس فى بلادى» بهذه المباشرة والوضوح بل يتلبس بأشكال كثيرة ويطالعنا حتى من أشد اللحظات بهجة وإشراقا فى الديوان، ففى مقطع «السندباد» الذى يصور لحظة انتصار الشاعر السندباد واقتناصه الومضة الشعرية المنشودة يختلط الإحساس بالزهو بملامح حزن خفى. وفى «مرتفع أبدا» التى تصور لحظة من أشد اللحظات النفسية فى الديوان إشراقا وبهجة وهى لحظة ارتفاع العلم على مبنى البحرية فى بورسعيد فى يونيو ١٩٥٦ بعد أن جلا عنها جنود الاحتلال يطالعنا الحزن بوجهه الخفى من خلال ملامح الإشراق التى تفيض ببهجة الانتصار، حيث لا ينسى الشاعر أنه :

فداء تلك اللحظة المجيدة الثريَّة
مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف
كى يجعلو قلوبهم تلا من التراب
يقوم فوقه العلم

وهكذا لا ينى الحزن يطالعنا بوجوهه الصريحة والخفية من شتى قصائد الديوان، وتعد كلمة الحزن ومشتقاتها ومرادفاتها والألفاظ التى تدور فى فلكها الشعرى من أكثر الألفاظ دورانا فى معجم عبد الصبور الشعرى فى هذا الديوان .

ويقترن الحزن بالليل فى كثير من القصائد، فالحزن فى قصيدة «الحزن»: «يولد فى المساء لأنه حزن ضرير» وفى مقطع «أغنية صغيرة» من قصيدة «رحلة في الليل» يهبط الأجدل المنهوم على عش الطائر وفرخه فى المساء، وفى مقطع «بحر الحداد» من نفس القصيدة يكون الليل هو مبعث حزن الشاعر وموعد رحلة ضياعه فى بحر الحداد، وفى «هجم التتار» يكون الليل والظلمة البلهاء مكونين أساسيين من مكونات تلك اللوحة الكابية الحزينة التى رسمها الشاعر لمعسكر الأسرى، وفى قصيدة «الشهيد» يكون المساء هو موعد الشاعر مع ذكريات الشجن واللوعة التى تثيرها فى نفس زيارة طيف صديقه الشهيد:

كل مساء موعدى مع المضرج الشهيد
....
كل مساء
بلا ملال
يهيج فى قلبى الولياع والشجى

ولكن ليس معنى هذا أن الليل مرتبط دائما بالحزن واللوعة، فنحن نجده فى قصائد أخرى فى الديوان ذلك الليل الرومانسى الشفيف، صديق الشعراء، وملاذهم الروحى الحانى، فهو فى «أناشيد غرام» أخو الشاعر وصديقه وملاذه الحانى الذى يرتمى فى أحضانه الرحيمة قريرا :

أما أخى ... زميل غربتى المساء
فقد غفا بجانبى ينتظر الجواب
وحين عاد صاحباى غانمين
عانقته ، ونمت فى أحضانه الرحيمة

وكذا فى «الملك لك» يغدو المساء موعدا لنشوة روحية غامرة، وفرح سماوى غريب يغمر أرجاء نفس الشاعر .

الموت :

والموت ملمح أساسى آخر من ملامح الرؤية الشعرية فى ديوان «الناس فى بلادى»، ويروع القارئ مدى ضخامة الرقعة التى يحتلها الموت من مساحة الرؤية

الشعرية فى هذا الديوان، فهو يكاد يطالعنا من كل قصيدة من قصائد الديوان، وكأنه قدر يتربص بكل الأشياء الجميلة والنبيلة فى رؤية الشاعر.

فى أولى قصائد الديوان «رحلة فى الليل» يلقى الموت بظلاله القاتمة على أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة ، فيطالعنا من عنوان المقطع الأول «بحر الحداد»، ويتربص فى المقطع الثانى «أغنية صغيرة» بالطائر الصغير وفرخه، وفى «هجم التتار» يزحف الموت فى ركب التتار الغاشم لينشر ظلاله السوداء على المدينة العريقة الآمنة، وفى «شنق زهران» يترصد الموت ذلك الإنسان الطيب الأليف القوى الممتلئ بحب الحياة «زهران»، وفى «أبى» يصبح الموت الذى اختطف الأب هو محور الرؤية الشعرية فى القصيدة كلها، وفى «الناس فى بلادى» يكون الموت قدر «عم مصطفى» ذلك الإنسان الطيب الوديع المؤمن الذى عقد الشاعر أواصر صلة عميقة بينه وبين القارئ من خلال تلك الصورة الوديعة التى صوره بها، وتدور قصيدة «السلام» كلها حول تصوير لحظة احتضار لإنسان يموت، وفي «عودة ذى الوجه الكئيب» يكون الموت والدمار نهاية ذوى الفضل والأمردين معا، وفى «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» يطالع شبح الموت الشاعر حتى فى عيد ميلاده، وفى «الملك لك» يختطف الموت الأخ الذى كان يفيض قوة وشبابا وعنفوانا. وتدور قصيدة «طفل» كلها حول احتضار الحب الطفل وفى «رسالة إلى صديقة» يموت الشيخ محيى الدين الدرويش الصوفى الذى كانت تربطه بالشاعر صلات روحانية عميقة، والذى كان صلة بين قلب الشاعر اللجوج وبين السماء وبموته تصرمت أواصر الصفاء بينهما، وفى «ذكريات» يطالعنا الموت بوجهه مرتين؛ حيث يموت البطل فى البداية فى سجنه فى كوخه الذليل، ثم تدب الحياة فيه بعد عام فيهب يبتغى النجاة، لكن الموت لا يتركه يفلت منه، فيموت من جديد ميتة الشهيد، وفي «حياتى وعود» يطالعنا الموت بوجهين مختلفين أيضا؛ أولهما موت الحبيبة الأولى للشاعر، والثانى موت الحب الثانى - رغم بقاء الحبيبة - وفى «نام فى سلام» يكون الموت قدر ثلاثة من المعالم النبيلة التى حاولت أن تضحى بحياتها فى سبيل القيم النبيلة، وهم سقراط، والمسيح عليه السلام - الذى استعار الشاعر ملامح شخصيته من الكتاب المقدس - ومحمد نبيل، صديق الشاعر الطيار الذى سقطت طائرته على رمال غزة، والذى يلح موته على وجدان الشاعر إلحاحا شديدا، حيث يطالعنا من قصيدتين أخريين هما «إلى جندى غاصب. . . سأقتلك» و«الشهيد» التى تدور كلها حول موت محمد نبيل، وأخيرا فى «مرتفع أبدا»

يطالعنا الموت حتى من خلال أكثر اللحظات إشراقا وهى لحظة ارتفاع العلم، ليصبح عنصرا من عناصر هذه الصورة الزاهية.

لقد كانت فكرة الموت تلح إلحاحا شديدا على وجدان الشاعر وتلون أفق رؤيته، ولفرط سيطرة هذه الفكرة عليه حاول أن يعقد بينه وبينها أواصر ألفة ومودة، وأن يقدمها فى بعض الأحيان فى صورة لا تخلو من جاذبية؛ ففى «رسالة إلى صديقة» يقدم الشاعر لموت الشيخ محيى الدين صورة ساحرة تفيض نورانية وصفاء :

... حين مات فاح ريح طيب
من جسمه السليب
وطار نعشه ....

وفى «نام فى سلام» و «سأقتلك» و «مرتفع أبدا» و «الشهيد» يكون الموت شهادة تتضاءل إلى جانبها كل حياة .

الحب :

والحب فى «الناس فى بلادى» حب رومانسى شفاف، يهوم فى أغلب الأحيان فى آفاق روحانية رفيعة ، ويكاد المحبوب يتحول إلى معنى تجريدى يند عن التحديد المليموس والتجسد الواقعى، والشاعر ينادى الحبيبة دائما بألفاظ التقديس والإجلال مثل: يا صديقتى، يا واحدتى، يا مليكة النساء، يا سيدتى، يا نجمى الأوحد، يا مسيحى الصغير، يا فتنتى، يا جنتى، يا أملا، يا زهرا، يا طائرا، يا ليلاى . . . إلخ .

وحتى حين يحاول الشاعر أن يضفى لونا من الواقعية على ملامح الحبيب، تظل الصورة التى حاول تكوينها من مجموعة من العناصر المادية أقرب إلى التجريد منها إلى التجسد الواقعى، ففى «سوناتا» مثلا :

وكان سريرك من صندل ... وفرشته من حرير الشآم
وطوقت جيدك بالياسمين ... ومسحت كفك بالعنبر
وثوبك خيط من الموسلين ... وخيط من الذهب الأصفر

إنها صورة ـ رغم مادية عناصرها ـ أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع الحقيقى، ومثل هذا ما فعله الشاعر فى «أغنية حب» .

وتبقى بعد ذلك قصيدتان فى الديوان أخذ الحب فيهما طابعا ماديا حسيا وهما قصيدتا «منحدر الثلج» و «غزلية» ولذا فهما تعدان غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية فى الديوان .

والحب فى قصائد قليلة فى الديوان حب خصب معطاء ودرب من دروب الخلاص التى يلوذ بها الشاعر؛ فهو فى «سوناتا» ملاذ روحى ورجاء أخير للشاعر يفر إليه من هموم الحياة وجهامتها .

وفى العصر شفتك يا فتنتى ... ولم نفترق فى الزحام البليد
وقبلت ثوبك يا فتنتى ... لأنك أنت رجائى الوحيد

وفى «رسالة إلى صديقة» يكون لرسالة الحبيبة تأثير سحرى خارق، حيث تشفى آلام الشاعر وأوصابه وتقترن فى رؤيته بالمعجزات النبوية (قميص يوسف، ومعجزات عيسى، عليهما السلام) :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب

وفى «أغنية حب» يكون وجه الحبيب خيمة من نور وبيرق الشاعر المنشور.

ولكن الحب فى معظم القصائد هو الحب المحبط المهزوم؛ فهو فى «طفل» حب محتضر غارب يرثيه الشاعر، وهو فى «الإله الصغير» حب غادر هاجر، وهو فى «حياتى وعود» حب محبط مرتين، هزمه الموت مرة والخيانة مرة أخرى، وهو فى «الوعد الأخير» ذكريات حب هاجر، وهو فى «يا نجمى يا نجمى الأوحد» حب محكوم عليه بالهزيمة والموت لأنه يغالب ظروفا أعتى منه :

ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
لن نجنى حتى الحب

وهكذا تتعانق هذه الخيوط الثلاثة «الحزن» و «الموت» و «الحب» هذا العناق الرائع في رؤية الشاعر في هذا الديوان .

الوطـــــن :

الوطن مكـون بارز من مكونات الرؤية الشعرية في ديوان «الناس في بلادي» ويلاحظ في القصائد التي تجسد هذا البعد من أبعاد رؤية عبد الصبور الشعرية في هذا الديوان أن الشاعر كان مفتونا بفكرة «الاستشهاد»، وكانت هذه الفكرة تملأ عليه أقطار نفسه إجلالا وإكبارا، فنجده يتغنى باستشهاد صديقه الطيار محمد نبيل في ثلاث من قصائد الديوان هي «نام في سلام» و «إلى جندي غاصب. . . سأقتلك» و «الشهيد»، وفي القصيدة الأولى يقرن تضحية صديقة الشهيد بتضحيات رواد الإنسانية الكبار أمثال سقراط والمسيح عليه السلام، وفي القصيدتين الأخريين يمتزج الإحساس الذاتي بفقدان الصديق بالشعور القومي امتزاجا شديدا يصعب معه الفصل بين البعدين، ويختلط بكاؤه لصديقه باعتزازه باستشهاده، وتذوب ملامح الصديق الفقيد في ملامح المجاهد الشهيد، فينساب غناؤه الشجي على هذا النحو في «الشهيد» :

وحين يوغل المساء أهتف اسمه الحبيب
أدعوه أن يخف لي من أفقه الرحيب
يجئ .. لا يكسر قلبي
ويتكي جنبي على سريري
لكن عينيَّ تطرفان ... تعشيان
وكيف لي .. وجرحه في وجهه مصباح
....
وأمس مر، ثم حيا وجهه الوضيء
هنيهة، وماج ثوبه على استدارة الأفق
فوق ربا المدينة الفساح
وانطفأت جراحه في صدرها الجريء
ونور المساء بالجراح
كأنه صباح

وفى «شنق زهران» يخلد الشاعر استشهاد زهران أحد شهداء دنشواى، وفى «مرتفع أبدا» لا ينسى الشاعر فى لحظة زهوه بالنصر أن ثمن هذه اللحظة المنتصرة المجيدة كان ألوف الشهداء من أحبابنا الذين ذهبوا كى يجعلوا من قلوبهم تلا يرتفع فوقه العلم.

لقد كانت الشهادة قيمة نبيلة من القيم التى امتزجت بوجدان الشاعر وترسخت فيه.

ويطغى على بعض قصائد البعد الوطنى لون من المباشرة والتقريرية والخطابية، وبخاصة قصيدة «إلى جندى غاصب .. سأقتلك» حيث تسودها نبرة خطابية خشنة الرنين، تطالعنا منذ عنوانها الخشن الغليظ «سأقتلك»... ثم تنساب عبر مطلعها الصاخب الغاضب :

سأقتلك
من قبل أن تقتلنى ... سأقتلك
من قبل أن تغوص فى دمى .... أغوص فى دمك
وليس بيننا سوى السلاح
وليحكم السلاح بيننا

وإن كانت هذه النبرة التقريرية العالية لا تلبث بعد ذلك أن تتحول إلى رؤية شعرية شفافة، ولعل فى عرامة إحساس الشاعر القوى بالحقد ضد أولئك الذين انتهكوا حرمة الوطن ما يفسر سر هذه النبرة التقريرية الصارخة فى مطلع القصيدة وفي بعض مقاطعها الأخرى .

الفكر :

يلفت النظر فى هذا الديوان أن البعد الفكرى التأملى الذى سوف يصبح أكثر الأبعاد فى رؤية عبد الصبور الشعرية وضوحا فى دواوينه التالية يبدو فى هذا الديوان شديد الخفوت، ويكاد يتوارى خلف الملامح الأخرى للرؤية الشعرية، فقد كان إحساسه فى هذا الديوان يغلب فكره، وكان ينجح فى تحويل الهموم الفكرية إلى أحاسيس نابضة، ولكننا مع هذا لا نعدم أن نجد قصائد قليلة يغلب عليها التأمل الذهنى، والانشغال ببعض الهموم الفكرية العامة انشغالا عقليا، كما فى «الملك لك» مثلا، و «رسالة إلى صديقة» وبعض القصائد الأخرى .

ولعله مِمَّا يتصل بهذا البعد الفكرى فى الديوان انشغال الشاعر ببعض الأفكار والرؤى الصوفية، وإن كان عبد الصبور فى الغالب يوظف فى «الناس في بلادى» هذه القيم الصوفية توظيفا فنيا للتعبير عن بعض أبعاد رؤيته الأخرى أكثر مما يجعل هذه القيم موضوعا لتأمل ذهنى، وهذا واضح فى «أغنية ولاء» التى جعل فيهـا من تجربة «العشق الصوفى» معادلا فنيـا لتجربة المعاناة الشعرية، وكذلك فى «الملك لك» التى استغل فيها بعض أصداء تجربة الوصول الصوفى للتعبير عن تلك النشوة الروحية الباهرة التى يحسها.

وفى «رسالة إلى صديقة» يفتنُّ عبد الصبور فى تصوير شخصية الصوفى المجذوب الشيخ محيى الدين، ويجعل من ملامح الصفاء التى تشع من هذه الشخصية وسائل لتصوير بعض أحاسيسه الروحانية الخاصة .

باختصار، فإن البعد التأملي الذهنى فى هذا الديوان يعد أشد أبعاد الرؤية الشعرية فيه خفوتا .

الأدوات

اللغـة :

كان صلاح عبد الصبور يدرك جيدا أن الشعر تشكيل لغوى فى النهاية، وأن كل المشاعر والأحاسيس والأفكار والمعانى تظل عناصر غير شعرية حتى تتشكل فى أبنية لغوية خاصة، وأن هذه الأفكار والأحاسيس تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها، وأن اللغة فى العمل الشعرى ليست أداة توصيل وإنما هى أداة إبداع وخلق. .ولهذا كله حرص عبد الصبور على أن يرهف لغته ويشحذها ويفجر فيها من الطاقات التعبيرية ما يمكنها من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعادها المتنوعة، وتجسيدها تجسيدا فنيا .

لقد اهتم عبد الصبور في هذا الديوان اهتماما كبيرا باللغة سواء على مستوى المفردة أو على مستوى التركيب، فشحن مفردات معجمه بطاقات إيحائية بالغة الثراء حتى لتجد اللفظة الواحدة من ألفاظ هذا المعجم تشع ـ عبر السياقات المتعددة التى يضعها فيها ـ بإيحاءات متنوعة إلى حد التناقض .

«فالليل» مثلا نجده يشع بكل معانى الوحشة والرهبة والقسوة فى سياق ما :

وكم ليلة جعت يا فتنتى
وأخرى ظمئت
وكم جعّدت عارضىَّ الدماء
وقد وخزتها ليالى الشتاء

(الملك لك)

ولكنه فى سياق آخر يفيض بكل معانى الرفق والحنوّ، حتى ليغدو ملجأ روحيا يلوذ به الشاعر من النور ذاته :

ياليل ياراحى ومصباحى وأفراحى وكِنِّى
أبعد رماح النور عنى

(عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤)

وما بين هذين الطرفين المتناقضين تتعدد الدلالات الشعرية لليل وتتنوع، فالليل فى الديوان ليس هذا الليل المعجمى الذى يتجمد عند معنى واحد أو معان محدودة، وإنما هو الليل الشعرى الذى يعطيه عبد الصبور كل دلالته .

وكذلك «النور» نراه مثلا فى قصيدة «الملك لك» يشع بمعانى النشوة الروحية الغامرة والصفاء الباهر على نفس الشاعر :

وأنظرُ يا فتنتى للسماء
ومن بابها الذهبى الضياء
يضىء الدجى بانهمار النجوم
ينورٌ فى وجنتيها السلام

ولكننا نجد هذا النور نفسه فى «طفل» نورا حزينا يقطر شجنا وألما؛ فهو مرتبط بذلك المشهد الحزين لموت الحب الطفل، ودفن الشاعر له بين ضلوعه :

وسدْتهُ قلبى الكسير
وجعلت حائطه الضلوع
وأنرت من هدبى الشموع

والنور فى «لحن» يشع بمعانى الإحساس بفداحة التضحية، وضخامة الثمن الباهظ الذى يدفعه المناضلون فى سبيل واقع أكثر إشرقا للإنسانيه

وإذا يولد فى العتمة مصباح فريد
فاذكرى
زيته نور عيونى وعيون الرفقاء

وأخيرا، نجد النور فى «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» نورا عدوانيا فظا يخشاه الشاعر ويرهبه ويستجير بالليل منه :

النور عملاق يزلزل هدأتى ويهدُّ أمنى
ويرينى المهوى العميق لرحلتى فيريع ظنى
ياليل ياراحى ومصباحى وأفراحى وكِنِّى
أبعد رماح النور عنى

وهكذا يشحن عبد الصبور مفردات معجمه بدلالات شعرية بالغة الثراء والتنوع، وهكذا يفجر فى اللفظة طاقات تعبيرية خلاقة لا ينفد لها إشعاع بحيث تظل اللفظة جديدة دائما لا تبتذل باستخدامها فى مدلول معجمى محدود .

وقد وظف عبد الصبور فى هذا الديوان حتى الإمكانات اللغوية التقليدية توظيفا شعريا ناجحا .

فإمكانة «التكرار» مثلا يوظفها سواء على مستوى المفردات أو على مستوى التراكيب للإيحاء بملامح رؤيته الشعرية؛ فى «أغنية حب» مثلا نجده يكرر كلمة «حبيبى» سبع مرات فى المقطع الأول الذى لا يتجاوز عدد أبياته الثمانية، لأن هذه اللفظة تمثل مركز ثقل شعورى خاص فى رؤيته الشعرية فى هذه القصيدة، ولهذا يلح عليها هذا الإلحاح رغم استطاعته استبدال الضمير بها. وفى قصيدة «يانجمى.. يانجمى الأوحد» يكرر كلمة «يانجمى» أكثر من عشر مرات لأن هذا النجم هو ومضة الضوء الوحيدة التى تشع خلال الظلمات الكثيفة التى ترين على أفق الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة، ولهذا يتشبث بها الشاعر هذا التشبث الشديد ويلح عليها بالتكرار، سواء فى صورتها المفردة، أو فى صورة التركيب الذى وردت فيه فى عنوان القصيدة «يانجمى .. يانجمى الأوحد». وفى قصيدة «إلى جندى غاصب .. سأقتلك» تكرر عبارة «سأقتلك» ثمانى مرات على امتداد القصيدة، حيث يفتتح بها الشاعر القصيدة فى بيت كامل مستقل مؤلف من هذه

العبارة وحدها «سأقتلك»، ويختمها بها جزءا من بيتها الأخير «من قبل أن تقتلنى سأقتلك»، وبين البداية والنهاية تتردد على امتداد القصيدة ست مرات أخرى مقترنة فى بعضها بهذه العبارة الفظة «من قبل أن تغوص فى دمى أغوص فى دمك» للتعبير عن مدى تغلغل الإحساس بالكراهية لذلك الجندى الغاصب الذى استباح حرمة الوطن فى وجدان الشاعر. وفي «شنق زهران» تتكرر كلمة «زهران» حوالى خمس عشرة مرة فى القصيدة مرتبطة بمعانى الوداعة والتفتح وحب الحياة .

ويبرع عبد الصبور فى توظيف التكرار بالنسبة للتراكيب حيث يتصرف فيه فلا يغدو تكرارا نمطيا جامدا وإنما يتنوع من موضع إلى آخر، مشحونا فى كل موضع بإيحاءات جديدة. فى قصيدة «أبى» التى يمثل موت الأب محورها الشعورى الأساسى الذى تدور حوله كل المكونات النفسية والشعورية الأخرى يكرر الشاعر العبارة التى تجسد هذا المحور «وأتى نعى أبى» خمس مرات، متصرفا فى صورة التكرار فى كل مرة من المرات الخمس، فهو يفتتح القصيدة بهذين البيتين :

وأتى نعى أبى ذاك الصباح
نام فى الميدان مشجوج الجبين

ويختم القصيدة بنفس البيتين بعد أن يحذف عبارة «ذاك الصباح» من البيت الأول ثم يكررهما فى منتصف القصيدة، وتتكرر عبارة «وأتى نعى أبى» وحدها مرتين أخريين، وتتكرر حولها بعض العبارات الأخرى المرتبطة بها شعوريا، مثل «وبأقدام تجر الأحذية. وتدق الأرض فى وقع منفر. طرقوا الباب علينا» التى يكررها الشاعر بدورها عدة مرات مع بعض التصرف فى تشكيلها، ومثل عبارة «مطر يهمى وبرق وضباب» وعبارة «كان فجرا موغلا فى وحشته»... تتكرر هذه التراكيب بصور مختلفة؛ تتوالى، وتتوازى، وتتقاطع، وتتعانق، ويتولد من تكرارها المتنوع إحساس ثقيل بالحزن نجح الشاعر نجاحا كبيرا فى توظيف هذا التكرار لتجسيده .

وفى أكثر من قصيدة من قصائد «الناس فى بلادى» يستخدم عبد الصبور التكرار لأداء وظيفة فنية خاصة وهى الإيحاء بأن الرؤية الشعرية فى القصيدة دائرة نفسية مغلقة حيث يعود فى نهاية القصيدة إلى نقطة البدء التى انطلق منها عن طريق تكرار العبارة

التى افتتح بها القصيدة فى نهايتها، كما فى قصيدتى «أبى» و «إلى جندى غاصب... سأقتلك» اللتين ختمهما بنفس العبارة التى افتتحهما بها، وأحيانا يمتد التكرار فى مثل هذا الموقع ليشمل مقطعا كاملا، كما فى قصيدة «الإله الصغير» التى اختتمها الشاعر بنفس المقطع الذى افتتحها به وهو :

كان لى يوما إلـه ومـلاذى كان بيته
قال لى إن طريق الـ ـورد وَعْرٌ، وارتقيته
وتلفّتُّ ورائى وورائى ما وجدتُه
ثم أصغيت لصوت الـ ـرِّيح تبكى، فبكيتُه

وأحيانا يوظف الشاعر التكرار لأداء وظيفة أخرى وهى اتخاذه نقطة انطلاق ينطلق منها إلى تسجيل كل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية المتنوعة المرتبطة بالعبارة المكررة؛ ففى قصيدة «الأطلال» يفتتح الشاعر كل مقطع من مقاطع القصيدة التسعة بعبارة «أطلال... أطلال» لينطلق منها إلى رصد الأبعاد النفسية المتعددة .

وفى بعض الأحيان يكون التكرار تكرارا نغميا، لا يكرر فيه الشاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعا نغميا، وفى مثل هذا الموقع تكون وظيفة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية. فى «شنق زهران» مثلا يقول الشاعر :

شب زهران قويا ... ونقيا
يطأ الأرض خفيفا ... وأليفا

فنحس أن كلمتى «نقيا» و «أليفا» إنما هما تكراران نغميان لكلمتى «قويا» و«خفيفا» والتكرار هنا يؤدى وظيفة موسيقية أشبه بتلك الوظيفة التى تؤديها كلمة «يبابا» مثلا فى عبارة «خرابا يبابا» .

بقى قبل أن نترك الحديث عن لغة عبد الصبور الشعرية فى هذا الديوان أن نشير إلى تلك المحاولة التى قام بها فى قصيدة «حزن» لاستخدام لغة الحياة اليومية استخداما شعريا، حيث استخدم فى هذه القصيدة بعض العبارات الشائعة فى لغة التخاطب اليومى مثل :

فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

وقد أثارت هذه المحاولة فى وقتها جدلا نقديا طويلا، ويبدو أن صلاح عبد الصبور اقتنع بعدم ملاءمتها، فلا أذكر أنه عاد إليها مرة أخرى، فلا شك أن اللغة الشعرية تمثل أعلى مستويات اللغة وأكثرها جلالا، وهناك هوة واسعة فى العربية بين لغة التخاطب اليومى واللغة الفصحى حتى فى أبسط مستوياتها، فضلا عن مستواها الشعرى الرفيع، وإذا كان هناك محاولات ناجحة فى بعض اللغات الأوربية لتوظيف لغة الحياة اليومية فى الشعر فذلك لأن الفارق بين اللهجات الدارجة واللغة الفصحى فى هذه اللغات ليس فى اتساع الهوة التى تفصل بين الفصحى ولهجاتها الدارجة فى العربية .

الصور والرموز :

كانت الصورة أداة عبد الصبور الشعرية الأولى لتشكيل رؤيته الشعرية فى ديوانه الأول . . . والصورة الشعرية فى هذا الديوان عالم شديد الثراء والتنوع، تتراوح فى طبيعتها ما بين أشد الأشكال بساطة وأكثرها تركيبا وتعقيدا، وتتنوع مصادر موادها بتنوع ثقافة الشاعر ورحابة انفتاحة على الكون، وتتعدد وظائفها بتعدد أبعاد رؤيته الشعرية وتنوعها فى الديوان .

ويلجأ عبد الصبور فى هذا الديوان كثيرا إلى وسائل التصوير التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية، وإن كان فى معظم الأحوال يوظف هذه الأشكال التقليدية توظيفا فنيا جديدا للإيحاء بأبعاد نفسية وشعورية لم تكن هذه الوسائل عادة توظيف للتعبير عنها، وكان هذا يدفعه أحيانا إلى الإغراب فى تشكيل هذه الصورة، وتأليفها من عناصر متباعدة لا يبدو بينها للوهلة الأولى ترابط ملموس .

ويحتل التشبيه بالذات مكانة واضحة بين وسائل التصوير التقليدية في هذا الديوان، وإن كان الصورة التشبيهية فى معظم الأحيان لا تقتصر على مجرد إبراز التشابه الحسى بين عناصر متشابهة حسيا وإنما كان الشاعر يلتمس الصلات النفسية والروحية الخفية بين هذه العناصر، فحين يقول مثلا فى «رسالة إلى صديقة» :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير ... إلخ

فإن الشاعر هنا يعتمد على صور تشبيهية لا تقوم على أساس رصد التشابه الحسى بين العناصر المكونة للصور وتسجيله، وإنما ترصد التشابه الروحى العميق بين خطاب الصديقة ومعجزات الأنبياء عليهم السلام، كقميص يوسف، وقدرة عيسى على إخراج الموتى وشفاء المرضى بإذن الله، ويكمن هذا التشابه فى ذلك التأثير الخارق غير العادى الذى يجمع بين رسالة الصديقة وهذه المعجزات النبوية الكريمة . . . وقد نجحت الصور التشبيهية فى الإيحاء بكل هذا .

وفى قصيدة «الناس فى بلادى» يجمع الشاعر فى مستهل القصيدة بين مجموعة من الصور التشبيهية التى يقوم بعضها على أساس العلاقات العادية المألوفة، وبعضها الآخر على أساس علاقات أكثر خفاء وعمقا، ولكن هذه الصور تتفاعل فيما بينها لتكون صورة كلية يقبل فى إطارها اعتماد بعض العلاقات السطحية المألوفة أساسا لتشكيل الصورة التشبيهية، يقول الشاعر فى مطلع القصيدة :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب

فالصورة الأولى تقوم على أساس تشابه مبتذل بين الإنسان الجارح والصقر، على حين تقوم الصورة الثانية على أساس نفسى غير محدود، إذ ليس ثمة تشابه محسوس بين غناء الناس وبين رجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر، وإنما هو الأثر النفسى الخفى . . . أما الصورة الأخيرة فعلى الرغم من أنها تبدأ من علاقات حسية قائمة على أساس سمعى بين عنصرى التشبيه فإنها لا تلبث أن تتجاوز هذه العلاقات المحسوسة بين الضحك وأزيز اللهيب فى الحطب إلى آفاق نفسية أكثر عمقا ورحابة؛ فذلك الضحك الظاهرى يختزن وراءه ثورة كامنة، وغضبا خبيئا. . . وهكذا ينجح الشاعر في توظيف تلك الصور التشبيهية القائمة على أساس علاقات حسية بين عناصرها توظيفها فنيا للإيحاء بالأبعاد النفسية والشعورية للرؤية الشعرية.

ولكنه فى أحيان قليلة يخفق فى توظيف تلك الصور التشبيهية الحسية، حين يطغى عليه الاهتمام بتسجيل التشابه الحسى السطحى بين عناصر الصورة، دون أن يحمل هذا التشابه أية أبعاد نفسية أو شعورية؛ ففى «رسالة إلى صديقة»، وفى سياق يفيض شفافية وروحانية يتحدث فيه الشاعر عن زيارة الشيخ محيى الدين له فى المنام يخرجنا الشاعر من صفاء هذه الروحانية بصورتين تشبيهتين حسيتين :

بالأمس زارنى، ووجهه السمين يستدير مثل دينار ذهب
ومقلتاه حلوتان ... جرتان من عسل

وهكذا تتنافر هاتان الصورتان الحسيتان مع السياق الروحانى العام وتفسدانه.

وكما اعتمد الشاعر فى بناء صوره على الوسائل التقليدية اعتمد أيضا على البناء الواقعى غير المجازى للصورة، حيث كان يصوغ بعض الصور الخالية من أى استخدام مجازى للكلمات، ومع ذلك تؤدى هذه الصورة وظيفتها الفنية أتم ما يكون الأداء. فى «شنق زهران» مثلا يرسم الشاعر لزهران ما يشبه أن يكون بطاقة هوية شديدة البساطة والتأثير، مستخدما مجموعة من الصور الواقعية الحقيقية الخالية تماما من كل استخدام مجازى للألفاظ :

كان زهران غلاما
أمه سمراء ، والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
دنشواى
شب زهران قويا ..... ونقيا
يطأ الأرض خفيفا .... وأليفا
كان ضحاكا .... ولوعا بالغناء
وسماع الشعر فى ليل الشتاء

وهكذا تتوالى الصور عفوية بسيطة بساطة ذلك الإنسان الذى يرسم الشاعر ملامح شخصيته المادية والنفسية .

وعلى كثرة استخدام عبد الصبور لمثل هذه الوسائل التقليدية فى تشكيل صوره، فإن القدر الأعظم من هذه الصور كان يعتمد فى تشكيله على الوسائل الحديثة، من مثل تراسل الحواس، ومزج المتناقضات، والتجميع، بمعنى بناء الصورة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التى يؤلف بينها الشاعر ليتولد من هذا التأليف صورة كلية ذات تأثير نفسى خاص، وغير ذلك من وسائل التشكيل الشعرى التى أصبحت من أبرز سمات الحركة الشعرية الجديدة .

ويقوم التشخيص بدور أساسى فى تشكيل كثير من صور الديوان الشعرية، وعلى الرغم من أن التشخيص وسيلة فنية عرفها شعرنا القديم فإنها لم تشع فيه شيوع الوسائل التقليدية المعروفة، ولكن هذه الوسيلة شاعت شيوعا كبيرا في نتاج الشعراء الجدد، وقد استغلها عبد الصبور استغلالا بارعا فوجدنا المشاعر والأحاسيس والمعانى التجريدية ومظاهر الطبيعة الجامدة ـ وجدنا كل ذلك كائنات حية تفيض بالحيوية والنشاط؛ نجد الحزن مثلا فى «شنق زهران» يمشى إلى الأكواخ «تنين له ألف ذراع»، وفى «الحزن» نجد «الحزن يفترش الطريق»، ونجده حزنا ضريرا، وصموتا . . . إلخ، وفي «الرحلة» نرى «الصبح يدرج فى طفولته، والليل يحبو حبو منهزم» وفى «أناشيد غرام» يشخص الشاعر القمر والنسيم والليل ويعقد بينه وبينهم أواصر صلة حميمة ويجعلهم رسله إلى المحبوبة ويحاورهم ويحاورونه . . . وهكذا تتحول كل هذه العناصر التجريدية والجامدة إلى كائنات تتنفس وتتحرك وتحس وتضفى على القصائد حيوية متجددة .

أما تراسل الحواس والمدركات ومزج المتناقضات، وغير ذلك من وسائل التشكيل التى تعبث بالعلاقات المألوفة بين الأشياء فهى شديدة الشيوع فى الديوان، فنجد النغم يورق فى النفس أدغالا حزينة، والأفق مختنق الغبار، والكلمات غمائم، ونسمع للموسيقى حفيفا، ونرى الرؤى تقطف وتجمع، والحياة تموت فى العينين، والبسمة بيضاء، والنجوم سوداء، والأمثلة لهذه الوسائل لا تنتهى .

ولكن ثمة وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية جديرة بالإشارة وهى بناء الصورة عن طريق تجميع مجموعة من العناصر المتناثرة التى قد لا يكون لأى منها دلالة واضحة، ولكن تجميعها فى صورة شعرية واحدة يجعلها قادرة على إحداث تأثير نفسى

خاص تتآزر كل هذه العناصر على إحداثه؛ فى قصيدة «أبى» مثلا تطالعنا مثل هذه الصورة البارعة القائمة على أساس التجميع :

مطر يهمى ... وبرق ... وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى

فالشاعر يشكل هذه الصورة التى تترك فى النفس إيحاء قويا بالوحشة والأسى واللوعة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التى تتفاعل فى إطار هذه الصورة لتحدث هذا الأثر النفسى العميق . . . وهذه الوسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشديدة الشيوع بدورها تعد أثرا من آثار استفادة الشاعر من الفنون الأخرى، فهى تشبه المونتاج السينمائى القائم على أساس الترابط .

أما «الرموز» فإن عبد الصبور فى هذا الديوان يبدع مجموعة من الرموز الخاصة التى شاعت بعد ذلك فى شعر الشعراء من بعده حتى ليمكن القول إنه وضع فى هذا الديوان أسس معجم رمزى - على الرغم مما فى هذا التعبير من تناقض - وقد استمد بعض رموز من الطبيعة ومن الحياة المعاصرة، كما استمد بعضها الآخر من التراث، ولكنه فى كل الأحوال كان يعكف على طرفى الرمز ينسج بينهما خيوط علاقة رمزية عميقة فى دأب واقتدار .

فى قصيدة «طفل» يرمز عبد الصبور بالطفل إلى ذلك الحب النضير الوديع المحتضر، ويبدأ عنصرا العلاقة الرمزية - الطفل والحب - فى التفاعل منذ بداية القصيدة ليعطى كل منهما للآخر ويأخذ منه، ومن خلال هذا التفاعل الخلاق ينمو الرمز وتنمو معه القصيدة .

وفى «رحلة فى الليل» يرمز فى مقطع «أغنية صغيرة» بالأجدل المنهوم والطائر الصغير وفرخه الزغيب إلى ذلك القدر القاهر الذى يترصد كل ما هو برىء ووديع فى الحياة.

وفى «أغنية ولاء» ينسج خيوط علاقة رمزية عميقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، وبين المعشوق فى التجربة الصوفية والشعر، وبين العاشق الصوفى والشاعر، وتتشابك هذه الخيوط وتتلاحم.

وفى «هجم التتار» يوظف الشاعر رمز التتار بكل ما ارتبط بهذه الرمز من دلالات الوحشية والهمجية والعدوان ليرمز به إلى قوى العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ .

وفى «رحلة فى الليل» يرمز بالسندباد ومغامراته إلى الشاعر ومعاناة الإبداع الشعرى.

وهكذا يستمد عبد الصبور الكثير من رموزه من التراث، وهو فى هذه الرموز التراثية يضفى على معطيات التراث التى يوظفها رموزا أبعاد رؤيته المعاصرة، ويترك الدلالة التراثية لهذه المعطيات تتفاعل مع الدلالات المعاصرة التى يضفيها عليها، ومن خلال هذا التفاعل تنمو العملية الرمزية كما رأينا فى تحليل مقطع «السندباد» من «رحلة في الليل» .

توظيف الموروث :

يضرب عبد الصبور بجذوره فى أعماق تراث بالغ الغنى والرحابة فى هذا الديوان، ويمتاح من كنوز هذا التراث ما يثرى به تجربته الشعرية . . . وموروث عبد الصبور فى هذا الديوان موروث ثرى متنوع، لا ينحصر فى إطار التراث العربى والإسلامى، وإنما يرحب ليشمل التراث الإنسانى كله، وفى مقدمة هذا التراث بالطبع الموروث العربى والإسلامى .

وقد فتن عبد الصبور بالموروث الصوفى بصفة خاصة، فاستمد منه فى أكثر من قصيدة؛ ففى «رسالة إلى صديقة» يستعير ذلك الجو الصوفى الشفاف الذى يفيض بالصفاء والذى يمثله «الشيخ محيى الدين» ذلك الصوفى الشيخ الذى افتتن به عبد الصبور وتأنق فى تصوير ملامحه الصوفية، وإلى جانب استعارته من الجو الصوفى استعار المعجم الصوفى فى ذلك الحوار الذى كان يدور فى القصيدة بينه وبين الشيخ محيى الدين، بل واستعار بعض المأثورات الصوفية فى هذا الحوار .

وفى «أغنية ولاء» يستثير الشاعر تجربة الوجد الصوفى ليصور من خلالها تجربة الشاعر مع الشعر، كما يوظف فى نفس القصيدة بعض مفردات المعجم الصوفى، وبعض القيم الصوفية للإيحاء بروحانية التجربة الشعرية وضرورة تجرد الشاعر لها وفنائه فيها.

وفى «الملك لك» يوظف النشوة الصوفية للتعبير عن ذلك الفرح الروحانى الغامر الذى يغمر أرجاء نفسه .

كما استعار من التراث الدينى كثيرا من المعطيات ووظفها توظيفا فنيا موفقا، كتوظيفه لقميص يوسف ومعجزات عيسى عليهما السلام فى «رسالة إلى صديقة» - وقد استعار شخصية المسيح عليه السلام فى أكثر من قصيدة - ومثل استعارته لفكرة التجرد فى عملية الإحرام فى الحج في قصيدة «أغنية ولاء» .

واستعار عبد الصبور من الموروث الشعبى عناصر كثيرة وظفها توظيفا شعريا بارعا؛ مثل استعارته لشخصية السندباد فى قصيدة «رحلة فى الليل»، واستعارته لقالب «الحدوته» الشعبية وبعض أدواتها ولوازمها الأسلوبية فى «شنق زهران» مثل «كان ياما كان» والتى تكررت فى القصيدة أكثر من مرة :

كان ياما كان .... أن زفت لزهران جميلة
كان ياما كان .... أن أنجب زهران غلاما وغلاما
كان ياما كان .... أن مرت لياليه الطويلة

وفى «الملك لك» يستعير الشاعر بعض الموروثات الشعبية، وبعض أبطال القصص الشعبى كالغول والسندباد .

كما استعار عبد الصبور من الموروث التاريخى بعض المعطيات، كالتتار مثلا فى قصيدة «هجم التتار» .

أما الموروث الإنسانى العام فى هذا الديوان فتتنوع مصادره؛ فيستعير من التراث الإغريقى بعض المعطيات، كاستعارته لشخصية أبى الهول فى قصيدة «عودة ذى الوجه الكئيب» حيث صور الشاعر صنيع ذى الوجه الكئيب بصنيع أبى الهول بأهل طيبة فى أسطورة «أوديب» كما استعار شخصية «هرقل» بشكل عابر فى قصيدة «أبى»، واستعار شخصية سقراط وبعض تراثاته، وبخاصة مشهد موته سعيدا فى سبيل فكره وفى سبيل المعرفة، وعبارته الشهيرة «اعرف نفسك»، وذلك كله فى قصيدة «نام فى سلام» التى يقرن فيها الشاعر بين استشهاد صديقه محمد نبيل وبين تضحيات رواد الإنسانية العظام فى سبيل مثلهم العليا؛ ففى مطلع القصيدة يسوق إلينا الشاعر مشهد موت سقراط مبتسما قريرا بين تلاميذه المندهشين لاستقباله الموت بهذه الرغبة الملحة :

ومات ذلك الوديع دونما احتفال
معلما ورائدا فى سنة الكمال

أما التلاميذ الذين أنفقوا أيامهم محبة للحكمة
فقد تهامسوا : « أيبسم المعلم ؟! »
عندئذ أجاب أكثر الشباب فطنة :
« ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :
يا أيها الإنسان .. اعرف نفسك »
وهو يموت وادعا لأنه عرف ..

وعبد الصبور يقرن شخصية سقراط فى هذه القصيدة بشخصية المسيح عليه السلام التى استمد ملامحها من الكتاب المقدس باعتبار أن كلا منهما ضحى بحياته فى سبيل مبادئ عليا .

ومن الكتاب المقدس أيضا يستلهم عبد الصبور معجم نشيد الإنشاد فى قصيدة «أغنية حب» وبخاصة فى مطلعها :

وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطة
خدا حبيبى فلقتا رمان
جيد حبيبى مقلع من الرخام

وقد استلهم عبد الصبور الموروث الأدبي الأوربى استلهاما بارعا فى قصيدة «لحن» التى وظف فيها موروث أديبين كبيرين هما شكسبير وإليوت، فهو يعتمد فى الهيكل العام للقصيدة على مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير وبخاصة مشهد الشرفة ومد جولييت لروميو حبلا منها ليصعد إليها عليه :

جارتى مدت من الشرفة حبلا من نغم
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار
نغم كالنار

ثم يستعير بعد ذلك بعض عبارات الحوار الذى دار بين روميو وجولييت فى المشهد الثانى من الفصل الثانى فى المسرحية :

ـ « أشرقى يا فتنتى »
ـ « مولاى »

- « أشواقى رمت بى »
- « آه لا تقسم على حبى بوجه القمر
ذلك الخداع ، فى كل مساء
يكتسى وجها جديدا »

ثم يمزج بعد ذلك بين هذا التراث الشكسبيرى وبين تراث إليوت، حيث يستعير بعض أبيات قصيدتيه المشهورتين «أغنية العاشق ج. ألفرد برفروك» و«الرجال الجوف» ليدمج هذه الأبيات فى الحوار الذى يدور بينه وبين الحبيبة والذى استمد بعض عباراته كما رأينا من شكسبير، وهو يستعير من القصيدة الأولى: «جارتى لست أميرا، لا ولست المضحك المراح فى قصر الأمير» ومن الثانية «إننى خاو ومملوء بقش وغبار».. وهو يحدث بالطبع بعض التحوير فى النصوص المستعارة لتلائم السياق .

على هذا النحو الثرى يتنوع تراث عبد الصبور، حيث يتعانق التراث القومى مع التراث الإنسانى العام هذا العناق البارع الرائع .

البناء الدرامى :

كان عبد الصبور شاعراً دراميا منذ ديوانه الأول، فالنزعة الدرامية واضحة فى الكثير من قصائد هذا الديوان التى يبنيها بناء دراميا معتمدا على استعارة بعض أدوات وتكنيكات الأجناس الدرامية؛ فهو يستعير من المسرحية عدة تكنيكات فى مقدمتها تعدد الأصوات، والصراع، والحوار، فالكثير من قصائد الديوان لا يتألف من صوت غنائى واحد وإنما من مجموعة من الأصوات المتحاورة والمتصارعة . . .

فى قصيدة «رحلة فى الليل» تتعدد الأصوات وتتحاور، ويلجأ الشاعر إلى تقسيم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع التى يحمل كل منها عنوانا مستقلا للإيحاء بتعدد الأصوات فيها، وتحمل مقاطع القصيدة الستة العناوين التالية على الترتيب :

١ - بحر الحداد .　　٢ - أغنية صغيرة .　　٣ - نزهة فى الجبل .
٤ - السندباد .　　٥ - الميلاد الثانى .　　٦ - إلى الأبد .

وتتعدد الأصوات فى هذه القصيدة وتتصارع وتتحاور حتى فى المقطع الواحد، وقد رأينا الصراع بين السندباد المغامر الجواب والندمان الكسالى فى مقطع «السندباد». . . والشاعر لا يكتفى بالحوار النفسى بين الصوتين، بل يوظف أسلوب الحوار المسرحى بكل

مقوماته بما فى ذلك وضع أسماء أطراف الحوار خارج النص، حيث يضع اسم السندباد والندامى خارج السياق وخارج إطار الوزن على النحو التالى :

السندباد : لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحى انتشيت ، قال : كيف ؟

(السندباد كالإعصار ، إن يهدأ يمت)

النـدامـى : هذا محال سندباد أن تجوب فى البلاد .... إلخ .

وفى «رسالة إلى صديقة» يسوق الشاعر مشهدا مسرحيا آخر بطلاه الشاعر والشيخ محيى الدين صوفى حارته الذى يزوره فى المنام ويدور بينهما حوار صوفى شفاف يغلفه الشاعر بلون من الحلم يزيد من صفائه وشفافيته، ويتحاور الصوتان على هذا النحو :

ـ يا صاح .. أنت تابعى
فقم معى
رد مشرعى
فالأمر فى الديوان : قم
ـ يا شيخ محيى الدين إننى كسير
ـ لا يكسر الجناح يا إنسان .. والإنسان داء قلبه النسيان
ـ يا شيخ محيى الدين إننى صغير
ـ بل كلنا صغار .. المحبوب وحده الكبير

وينتهى المشهد نهاية درامية حيث يختفى الشيخ محيى الدين كما جاء دون أن يعرف الشاعر كيف اختفى أو إلى أين ذهب .

وفي المقطع الرابع من «أناشيد غرام»، يوظف الشاعر مشهدا مسرحيا آخر أبطاله هذه المرة هم القمر والنسيم والليل ـ الذين يشخصهم الشاعر ويجعلهم رسله إلى محبوبته ـ بالإضافة إلى الشاعر ومحبوبته، ويدور بين أبطال المشهد حوار شعرى بارع يضفى على المقطع درامية واضحة .

ولا يكتفى عبد الصبور باستعارة التكنيكات المسرحية العامة، وإنما يعمد فى بعض الأعمال إلى استلهام أعمال مسرحية محددة كما فعل فى قصيدة «الحزن» التى استلهم فيها

كما سبقت الإشارة ـ بالإضافة إلى استعارة بعض التكنيكات المسرحية العامة مثل الأصوات والحوار ـ مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير، فبنى هيكل القصيدة كله على أساس مشهد الشرفة في هذه المسرحية، واقتبس في الحوار الذى دار بينه وبين المحبوبة بعض عبارات شكسبير في المسرحية .

وكما استعار عبد الصبور من المسرحية استعار أيضا من فن القصة بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية : مثل أسلوب القص، والارتداد (الفلاش باك)، والمونولوج الداخلى . . . وغير ذلك من أدوات الفن القصصى، والأمثلة على ذلك كثيرة؛ فمقطع «أغنية صغيرة» من قصيدة «رحلة فى الليل» يلعب عنصر القص فيها الدور الأول بين الأدوات الشعرية، وكذلك فى قصيدة «ذكريات» و «حياتى وعود» وغير ذلك من القصائد التى يقوم عنصر القص فيها بالدور الأساسى فى التوصيل .

أما الارتداد فيوظفه الشاعر كثيرا وبخاصة فى القصائد المعتمدة على عنصر القص؛ ففى هذه الأعمال كثيرا ما يرتد من اللحظة الحاضرة إلى لحظة أو لحظات فى الماضى تضىء هذه اللحظة الحاضرة وتضفى لونا من التنوع والتركيب على السياق؛ فى «رسالة إلى صديقة» يرتد من لحظة حديثه عن سقمه وزيارة الشيخ محيى الدين له فى المنام إلى ماضى علاقته بالشيخ فى حياته، ثم ذكريات موته، ثم يعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة ويقص على صاحبته الحوار الذى جرى بينه وبين الشيخ فى المنام، وتمتزج التكنيكات الروائية بالتكنيكات المسرحية امتزاجا بارعا يبرز درامية البناء فى هذه القصيدة. وفى «الملك لك» يرتد الشاعر إلى الماضى أكثر من مرة ثم يعود إلى اللحظة الحاضرة، وكذلك في «أبى» تتكرر عملية الارتداد أكثر من مرة؛ حيث يرتد الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضى ليسترجع بعض ذكريات الأسرة مع الأب، ثم يعود إلى الحاضر من جديد . . . وهكذا . . .

أما «المونولوج الداخلى» فلم يلجأ إليه الشاعر كثيرا فى هذا الديوان، ومن أمثلته القليلة ما جاء فى نهاية قصيدة «الحزن» حيث يدور بين الشاعر وصديقه حوار يؤكد فيه الصديق أنهم سوف ينتصرون على الحزن ويقهرونه، ولكن فى أعماق الشاعر يهجس صوت داخلى عميق يردد :

يا صاحبى زوق حديثك ، كل شىء قد خلا من كل ذوق
أما أنا فلقد عرفت نهاية الخدر العميق
الحزن يفترش الطريق

وبالإضافة إلي فنّي المسرحية والقصة استلهم عبد الصبور في هذا الديوان بعض تكنيكات فن السينما وبخاصة أسلوب المونتاج، حيث أفاد في بناء بعض صوره بأسلوب المونتاج على أساس الترابط، وهو أسلوب يقوم على أساس تجميع مجموعة من اللقطات المفردة المتناثرة غير المترابطة، ومن خلال تجميع هذه اللقطات في مشهد واحد يمكن إحداث تأثير معين وإثارة أحاسيس خاصة لم تكن هذه اللقطات لتثيرها لو أنها قدمت مفردة أو مرتبة على نحو آخر. أفاد عبد الصبور من هذا الأسلوب في تشكيل بعض الصور المبنية على أساس تجميع بعض الشذرات والعناصر المبعثرة التي تكتسب من خلال تجميعها قدرة على إحداث التأثير النفسي المراد؛ في قصيدة «هجم التتار» مثلا حين يريد الشاعر تجسيد الهزيمة وتكثيف الإحساس بالحزن والقهر يلجأ إلي هذا الأسلوب في بناء الصورة فيجمع مجموعة من العناصر المتناثرة على النحو التالي :

الراية السوداء ، والجرحى ، وقافلة موات
والطبلة الجوفاء ، والخطو الذليل بلا التفات
وأكف جندي تدق على الخشب
لحن السغب

فكل هذه لقطات متناثرة استطاع الشاعر عن طريق تجميعها والتأليف بينها أن يحدث الأثر النفسي المطلوب، مستلهما أسلوب المونتاج على أساس الترابط. واللجوء إلى مثل هذه الوسيلة في تشكيل الصور يحتاج من الشاعر رهافة خاصة في اقتناص اللقطات الدالة القادرة على التفاعل معا لإحداث التأثير المطلوب .

ويعود الشاعر في نفس القصيدة إلى استخدام نفس الوسيلة مرة أخرى في تصوير جو الكآبة والقهر والحزن الذليل الذى يخيم على معسكر الأسرى :

في معزل الأسرى البعيد
الليل والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد
ومزاح مخمورين من جند التتار

وواضح أن أى معطى من المعطيات المتناثرة التى تتألف منها هذه الصور التجميعية لا يستطيع أن يعطى وحده إحساسا متكاملا، لأن معظم هذه المعطيات أبنية لغوية ناقصة، فهى مثلا فى النموذج الأول مبتدآت بلا أخبار، ولكن تجميعها والتأليف بينها على هذا النحو هو الذى يكسبها دلالتها الشعرية وقدرتها على الإيحاء والتأثير .

الموسيقى :

يتراوح الشكل الموسيقى المستخدم في الديوان ما بين الشكل الكلاسيكى الموروث والشكل الحر فى أكثر صوره تحررا وجدة، وإن كان الشكل الحر هو الأكثر شيوعا حيث كُتب به ثلثا القصائد فى الديوان، على حين أن بعض قصائد الثلث الآخر المكتوب بالشكل الكلاسيكى يقترب إلى حد كبير من الشكل الحر، لتحرر الشاعر فيه من كثير من التزامات الشكل الموروث. والملاحظ أن الديوان خلا من أية قصيدة موحدة القافية، فكل القصائد الملتزمة للشكل المورورث بناها الشاعر على قواف متعددة مقطعية تتغير فى كل مقطع .

كما حاول عبد الصبور تجريب بعض القوالب الموسيقية الغربية كقالب «السوناتا» الذى كتب عليه قصيدة تحمل نفس العنوان «سوناتا».

والقصائد التى استخدمت الشكل الكلاسيكى فى الديوان إحدى عشرة قصيدة؛ منها ثلاث من «المتقارب»، واثنتان من «الكامل» واثنتان من «الخفيف ومجزوئه» وواحدة من كل من «الرمل» و «الرجز» و «المجتث» و «السريع» .

أما القصائد الحرة فقد فاز «الرجز» منها بالحظ الأوفر، حيث حظى بتسع من القصائد العشرين الحرة فى الديوان، بينما توزعت القصائد الإحدى عشرة الأخرى بين «الكامل» (خمس قصائد) و «الرمل» (ثلاث قصائد) وكل من «المتقارب» و «الخبب» (قصيدة واحدة) .

وبقيت قصيدة من القصائد الحرة فى هذا الديوان لها أهمية تاريخية خاصة وهى قصيدة «أناشيد غرام» التى قام الشاعر فيها بالجمع بين أكثر من وزن، بل جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكى ، وقد كتب الشاعر المقاطع الحرة فى القصيدة على وزنين من أكثر الأوزان العربية تحررا واقترابا من النثرية وهما الرجز ـ الذى كتب به ثلاثة من مقاطع القصيدة الخمسة ـ والخبب ـ الذى كتب به مقطعا واحدا ـ أما المقطع المكتوب

بالشكل الكلاسيكى فقد اختار له الشاعر وزنا من أشد الأوزان العربية فخامة وجزالة وعراقة وهو وزن الطويل، وهكذا يتردد الإيقاع فى القصيدة بين طرفى النقيض؛ أقصى التحرر إلى حد القرب من النثرية، وأقصى الالتزام إلى حد النمطية . . . فبينما يسير إيقاع المقطع الثانى حرا طليقا على هذا النحو :

حبك
عصفو ينقر فى بيدر
قلبى بيدر
عيناك نعاس مخمور
والخصلة ظلىٍّ من وهج الخدَّين

يأتى إيقاع المقطع الثالث فخما جليلا على هذا النحو :

أحبك ياليلاى، لا القلب غادر هواه ولا الأيام مسعفة حبى
وأنت على البين المشتِّ وشيكة ولما تقضِّ الحاج للواله الصب
وكيف احتمال البعد، والبعد لوعة؟! وكيف مقامى والهوى نازع لُبىِّ؟!

ولنلاحظ ارتباط الإيقاع الكلاسيكى بالمعجم الشعرى الكلاسيكى والتعابير الكلاسيكية، فالشاعر فى إطار هذا المقطع ينادى محبوبته بيا ليلاى وتتوالى بعد ذلك المفردات والتعابير الكلاسيكية الموروثة؛ البين المشت، تقضِّى الحاج، الواله الصب. . . إلخ.

لقد كان الشاعر فى المرحلة التى كتب فيها قصائد هذا الديوان لا يزال مترددا بين نزعته المتحررة، والقيمة الموسيقية الكلاسيكية الموروثة التى ترسخت في أعماقه، والتى كانت تمارس تأثيرها على وجدان الشاعر ووجدان جيله رغم ريادتهم للتحرر، فضلا عن أن النزعة الغنائية فى هذه المرحلة كانت هى الأكثر سيطرة على رؤيته، ولهذا كان يلجأ إلى الشكل الكلاسيكى بما فيه من إيقاعات واضحة تلائم النزعة الغنائية، بل إنه كان فى بعض الأحيان لا يكتفى بما فى الإيقاع الكلاسيكى من فخامة وجزالة فيرفده ببعض الزخارف الموسيقية الموروثة، وبخاصة الترصيع الذى كان يثرى الموسيقى بمجموعة من القوافى الداخلية الإضافية التى تدعم القافية الأساسية فى إثراء الإيقاع العام، كما فى «سوناتا» .

لأجل الرغيف، وظل وريف، وكوخ نظيف، وثوب جديد.

وكما فى «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» :

يا ليل يا راحى ومصباحى وأفراحى وكنى

....

لابد من خوص الصباح إلى الجراح إلى النواح

وأخيرا . . .

فقد تكون بعض هذه الإنجازات الشعرية التى حققها صلاح عبد الصبور فى ديوانه الأول قد أصبحت الآن شيئا عاديا ومألوفا، ولكن لم يكن من الممكن لهذه الإنجازات أن تصبح من تراث الحركة الشعرية الجديدة لولا هذه الجهود الرائدة لصلاح عبد الصبور ورفاقه من رواد الحركة الأول، ولولا هذه الدعائم التى أرستها هذه الأعمال الريادية الأولى .

* * *

الرهافة الرؤية والأداة في ديوان ملك عبد العزيز

« أغنيات لليل »(*)

ملك عبد العزيز صوت من أكثر الأصوات النسائية فى شعرنا العربى المعاصر أصالة وتفردا، ولعل أبرز ما يميز هذا الصوت ويكسبه طابعه الخاص دفؤه وزهافته، وإنسانية رؤيته وشفافيتها، فهو يخاطب الأسماع فى همس أشبه بالبوح، وإذا كان ثمة شعر يصدق عليه ما سماه المرحوم الدكتور محمد مندور «الشعر المهموس» أكمل الصدق وأتمه فهو شعر ملك عبد العزيز، مما يجعل هذا الشعر يتسلل إلى الأرواح فى خفوت، ويعانقها فى دفء حميم .

وقد أكسب هذا الهمس الدافئ الحميم شعر ملك لونا من الرهافة والشفافية يطالعنا من كل صفحات ديوانها «أغنيات لليل»؛ سواء فى الرؤية الشعرية فيه بمكوناتها وأبعادها المختلفة، أو فى الأدوات الشعرية الكثيرة التى استخدمتها الشاعرة فى التعبير عن هذه الرؤية .

وإذا ما حاولنا أن نستشف أهم مكونات الرؤية فى «أغنيات لليل» فسوف نلتقى بأربعة أبعاد أساسية يتألف من مجموعها الإطار العام لهذه الرؤية، وهذه الأبعاد الأربعة هى: **الليل، والحب، والحلم، والحزن**، ولعله من الواضح أن هذه الأبعاد تعكس فى مجموعها سمة الرهافة والشفافية والهمس الحميم التى تمثل السمة الأساسية لتجربة الشاعرة فى هذا الديوان. وهذه الأبعاد الأربعة تتفاعل فيما بينها تفاعلا خلاقا، فتتداخل وتتشابك وتتحاور وتتكامل وتمتزج، أى أنها عناصر ديناميكية متجددة العطاء على نحو ما سنرى .

ويمكن القول بأن «الليل» هو البعد الأساسى من أبعاد رؤية الشاعرة فى هذا الديوان، والمكون الأكثر أهمية من مكوناتها. ولا تعود أهمية الليل فى هذا الديوان إلى مجرد اختيار «أغنيات لليل» عنوانا له ـ وهو فى الأساس عنوان لثلاث أغنيات من أهم قصائد الديوان تناجى بها الشاعرة الليل ـ بل لعل العكس هو الصحيح، فالشاعرة لم

(*) نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ .

تختر هذا العنوان للديوان إلا لإحساسها بأن الليل عنصر أصيل من عناصر رؤيتها الشعرية فيه، ولعله ليس غريبا أن يكون لليل مثل هذا الدور الأساسى فى رؤية شعرية تقوم على الهمس والرهافة والشفافية والبوح؛ ففى الليل تشف الرؤى وترهف، وتتهامس الكائنات فى صمت حميم .

وعلاقة ملك عبد العزيز بالليل ليس وليدة هذا الديوان بل ترجع إلى البدايات الشعرية الحقيقية للشاعرة، فمن منا لا يذكر غناءها العذب الرهيف لنجمة المساء؟! وقد تطورت هذه العلاقة عبر امتداد رحلتها الشعرية، فسمت ديوانها الثانى «قال المساء» وضمنت ديوانها الثالث «بحر الصمت» قصيدة بالغة الأهمية تحمل عنوان «الليل والأحزان» تحدد الملامح الأساسية لليل كما تجسد فى رؤية الشاعرة فى هذا الديوان الأخير «أغنيات لليل»، بل إنها تحمل أهم ملامح هذه الرؤية عموما مما يجعلها تنتمى إلى تجربة «أغنيات لليل» أكثر ما تنتمى إلى تجربة «بحر الصمت» الذى نشرت فيه .

تقول الشاعرة فى هذه القصيدة :

ياليل .. ياليل لماذا .. خطاك	تشعشع الأحزان فى خاطرى
وتنشر الأحلام من عالم	مكفن بالصمت عن ناظرى

* * *

يانسمة الليل ردى كفك النادى	عن مهجتى، وأقلّى همسك الشادى
حنانك الحلوْ يغوينى، ويحملنى	إلى عوالم شوق نبعها صادى

ففى هذه الأبيات يتعانق الليل والأحزان والأحلام والحب، حيث تشعشع خطى الليل الأحزان في خاطر الشاعرة، وتبعث الآلام من عالم الصمت، وحيث تغوى نسمة الليل الشاعرة بحنانها الحلو وتحملها إلى آفاق الشوق والهيام . . . وقد سبقت الإشارة إلى أن الليل والأحزان والأحلام والحب هى الأبعاد الأساسية لرؤية الشاعرة فى «أغنيات الليل» .

والليل فى رؤيا الشاعرة ليل ساحر دافئ مهيب، «رحب كهذى السموات، عذب كما النيل يعذب، مر كذوب الحياة الضنينة» و «قامته السنديان وأحضانه الظل والطل والطيلسان» وهو «صب رفيق، دقيق الخطى، باذخ العنفوان» (الأغنية الأولى من أغنيات

لليل) وتود الشاعرة لو استبقت «سر الليل .. سحر الليل .. أنجمه .. حدائقه الوريفة.. ظلّه الممدود.. أغنيته» (الأغنية الثانية). ومن ثم فلا عجب أن تهوى الشاعرة الليل وتعشقه، وأن يهواها الليل بدوره ويعشقها ... «أعشق الليل.. أشربه.. لا يغيض، يفيض.. يلف ذراعيه حولى، ويسكب فى شفتىّ حنينه» (الأغنية الأولى) وأن ترثيه رثاء شجيا ملتاعا حين يقتله الصباح فى (الأغنية الثالثة) .

هكذا يمتزج الليل بالحب ليصبح محبا ... ومحبوبا .

وكما يمتزج الليل بالحب فإنه يمتزج أيضا بالحلم والحزن امتزاجا بارعا، بحيث «تتلاشى القيود .. الحدود، ويكتمل المد .. يمتزج الكل فى واحد» كما تقول الشاعرة فى (الأغنية الثالثة). ولكن «الصباح الوبىء» لا يترك هذا الحلم الجميل بالامتزاج ولقاء الكل فى واحد يعيش طويلا، فهو يأتى دائما ليذبح وهم المساء الجميل، وحتى عندما يتأخر الصباح قليلا فإن «البحر» يقوم عنه بهذه المهمة، حيث «يغرق الليل فى البحر.. تنطفئ الأنجم الساهرات..تكبلها السحب الداكنات، وينطفئ الحلم والأغنية» (عاصفة).

ولكن الليل فى أحيان قليلة جدا يتخلى عن هذه الدلالة الشفيفة العذبة ليصبح مصدرا للرعب والخطر، أو إطارا للزيف والكذب؛ ففى قصيدة (البيت) يتلاشى البيت ـ الذى هو فى القصيدة رمز السكينة والأمن والطمأنينة بالنسبة للشاعرة ـ فى فلوات الليل، وتصبح الشاعرة فى الليل وحيدة تتكسر فوق العتمات، وتتبعثر فوق العتبات. وفى قصيدة (الكرنفال) يصبح الليل مجالا للزيف ولبس الأقنعة التى تموه الحقائق وتحجبها، على حين يغدو الفجر فى مقابل ذلك رمزا للحقيقة الناصعة الألاقة :

وحين خرجت كان الليل قد ولى، ولاح الفجر مؤتلقا شجى الهمس .

وعند الأفق من خلف السياج بدا محيا مشرق القسمات، لم يلبس قناعا غير وجه الشمس.

أتراها لحظة جفوة عابرة بين الشاعرة والحبيب الليل؟! لعلها، فنحن لا نرى الليل يحمل مثل هذه الملامح المكروهة فى غير هاتين القصيدتين .

ولقد وقفنا أمام «الليل» هذه الوقفة الطويلة لأنه أولا البعد الأساسى من أبعاد رؤية الشاعرة فى الديوان، ولأنه ثانيا يمتزج ببقية هذه الأبعاد أو تمتزج هى به فى كثير من الأحيان، بحيث يغدو الحديث عنه حديثا عنها، ولكن يظل لهذه الأبعاد مع ذلك

تفردها وملامحها الخاصة التى تقتضى قارئ الديوان أن يتعرف عليها، ولأنه أخيرا بقدر ما يمثل بعدا دلاليا من أبعاد الرؤية يمثل أداة تعبير وإيحاء من أدوات الشاعرة .

أما بعد «الحب» فى الديوان فهو الحب الشامل الكونى، الذى يرحب ليشمل الوجود بكل عناصره وكائناته، وليس ذلك الحب الفردى الأنانى، إنه على حد تعبير الشاعرة فى قصيدة (ولو تدرى): «ليس تعانق الأجساد، ليس المتعة الحمراء والسلوى» و«ليس ملاعب الأهواء والنجوى» إنما هو «أن نعطِى وأن نعطَى وأن نرضى» و «أن تتراجع الجدران. . أن ندنو، وأن يتوحد الإنسان بالإنسان، ليبنى عالم الإنسان» . . ومن ثم فإن الحب بهذا المفهوم يصبح لونا من التواصل الحميم بين كل الكائنات ووسيلة من وسائل الامتزاج والتوحد بين عناصر الوجود، ولذلك فإنها تغدق حبها الدافئ الغامر على كل عناصر الوجود. . تغدقه على البشر كما تغدقه على الليل وكل مظاهر الطبيعة، حتى مع يقينها بأن هذا الحب المعطاء لن يصادف أرضا خصبة :

وأذبنا مع النهر أشواقنا
وامتزجنا بترب الثرى، وبماء المطر
بالسواقى البواكى ..... بنور القمر
ورقصنا مع الأنجم الدائرة (مرفأ)

إنها رغبة مرهفة، وعارمة فى الوقت ذاته، فى الامتزاج بالكون والفناء فيه والتواصل مع كل كائناته وعناصره، ومن ثم فلا غرو أن يتسع هذا الحب ليشمل حتى مظاهر الجدب والجفاف والضعف والقبح فى الكون، فتفيضه الشاعرة فى قصيدة (شىء ما) على ذلك الذى عرى أمامها ضعفه وأخطاءه. بل تفيضه عليه لهذا السبب بالذات «لأنك مرة عريت ثوب الزيف عن جسدك، وألقيت القناع عن الندوب السود والفجوات».

وفى (نعمة آتون) تفيضه حتى على القفر العقيم ليحيل جفافه خضرة يانعة :

.. من قلب دوامة الجرح يبزغ نبع سخى ، صفى نقى الألق .
يغمر القفر ، ينبت فى أرضه خضرة تغفر الشوك والحسك المشتبك .

وقد رأينا منذ قليل كيف يمتزج الليل بالحب ليصبح حبيبا عذبا جميلا تناجيه الشاعرة بأعذب أغنيات الحب وأشجاها، وتمنحه أسخى ما يمنحه محب لحبيبه من

عواطف دافئة حانية، يغلب عليها الطابع الأمومى المعطاء ـ وهو طابع يغلب على عاطفة الحب فى الديوان كله ـ «فرشت له فجاج القلب أودية وأغطية يجوس بها .. يريح عناءه ... يمتاح من نبع الحنان العذب، يسترخي على جنباته ويرود جناته» (الأغنية الثانية) .

أما «الحلم» فى الديوان فهو مرتبط بالأمن والسكينة والاستقرار، ومن ثم فهو لا يولد وينمو ويزدهر إلا فى ظل المرفأ، حيث «تسكن الروح فى شطه .. تستريح السكينة. يولد الحلم فى ظله» (مرفأ) أو في الليل باعتباره صورة من صور المرفأ؛ حيث «بقلب الليل تنبت زهرة الأحلام، تمرع، ترتوى خمرا» (الأغنية الثانية) .

ولما كان الحلم مرتبطا بالليل على هذا النحو فإن الصبح يغدو هو العدو اللدود للحلم كما هو العدو اللدود لليل «فجاء الصباح وشيكا وبيئا .. وعرى الأناشيد من سكرة الحلم من وهج الوجد ... من نبضات الحنين» (الأغنية الثالثة) .

وكما يرتبط الحلم بالليل على هذا النحو الوثيق العميق فإنه يمتزج بالحب على نحو أعمق وأوثق، بحيث لا يدرك القارئ فى بعض القصائد ما إذا كانت الشاعرة تتحدث عن الحلم أو الحب .. أو الليل؛ كما فى (الأغنية الثالثة) مثلا التى لا ندرك فيها بيقين ما إذا كان هذا الذبيح الحلو الذى تتحدث عنه الشاعرة وترثيه أشجى الرثاء وأشده لوعة هو الحب أو الحلم أو الليل :

كان يسرى مع الأفق، نحن رأيناه، نحن اشتهيناه مأوى وظلا
راحة من دوار العذاب، ومن عطش الوجد .. نبعا وطلا
نحن غدرا ذبحناه حين تبدى الصباح .. تركناه شلوا تنقره الطير ... إلخ

ولكن حتى عندما ينطفئ الحلم ويتلاشى فإن آثاره الحانية تظل باقية تؤنس الشاعرة فى وحدتها «سوف يبقى من الحلم أزهاره، تؤانسنا فى ظلال الغسق» (نعمة آتون) .

أما رابع أبعاد رؤية الشاعرة فى الديوان «الحزن» فهو مكون أصيل من مكونات الوجدان المصرى، ومن ثم فلا غرابة فى أن يكون بعدا أساسيا من أبعاد رؤية شاعرة شديدة الرهافة كملك عبد العزيز .

وعلى الرغم من أن هذا الحزن يبدو فى بعض الأحيان ثقيلا وقاسيا ومريرا «يجوس الحزن .. يفرش ظله المخنوق .. ينبت شوكة الصبار قاسية وعارية تغلغل مُرُّها فى القلب» (الأغنية الثالثة) فإنه يظل فى الاعتبار الأخير حزنا صديقا وحبيبا يتسع حب الشاعرة ليشمله بين ما يشمل، وشوكة الصبار القاسية العارية المريرة هذه هى ذاتها التى تتحول إلى زهرة يانعة تهدهدها الشاعرة وتغنى لها فى قصيدة تحمل عنوان (زهرة الصبار): «وتشرق زهرة الصبار يانعة وشامخة تضوِّئ فى ظلام الليل» .

والحزن فى الديوان روح شفيف يترقرق حتى فى أشد جوانبه بهجة وإشراقا، بحيث لا يخطئ القارئ رنة حزن خفية حتى فى أشد الأغنيات فرحا. وبالمثل فإن البهجة والإشراق تمتزجان بالحزن، فما من لمحة حزن إلا وتشع من خلالها ومضة ضوء:

لم يزل فى الفؤاد الغيوم .. الدموع .. تربِّتها لمسات الوهج
يمزج الحزن بالشمس .. يضطرم الشوق .. يجرحنى .. أختلج
(نعمة آتون)

وقد استمدت الشاعرة بعض رموز الحزن من اللاشعور الجمعى المصرى، مثل «دوحة الصفصاف» و «زهرة الصبار» وهما عنوانا قصيدتين من قصائد الديوان، وهما أيضا رمزان من رموز الحزن فى اللاشعور الجمعى المصرى، ومما هو جدير بالملاحظة أن الشاعرة تجعل دوحة الصفصاف مرفأ من المرافئ الروحية التى تلجأ بروحها إليها، مما يعطى الحزن مدلولا آخر وهو «المرفأ» .

هذه هى الأبعاد الأساسية للرؤية الشعرية فى ديوان « أغنيات لليل » . وقد رأينا كيف تفاعلت هذه الأبعاد وامتزجت على نحو خلاق رائع أضفى على الديوان وحدة نفسية وشعورية واضحة، بل إن هذه الأبعاد امتزجت وتفاعلت مع الرموز الشعرية والأدوات الفنية الأخرى التى استخدمتها الشاعرة مما حقق للديوان ـ إلى جانب وحدته النفسية والشعورية ـ لونا من الوحدة الفنية البارعة دعمت الوحدة النفسية والشعورية وعمقتها .

وقد انعكست سمة الرهافة التى ميزت شعر هذا الديوان على التكنيكات والأدوات الشعرية التى استخدمتها الشاعرة بقدر ما انعكست على أبعاد رؤيتها الشعرية، فجاءت كل هذه الأدوات والتكنيكات بعيدة عن الضجيج والنبرة العالية والشطحات الشكلية، وهذا واضح فى كل أدواتها الشعرية .

فـ «الصور الشعـرية» فى الديوان على قدر واضح من الرهافة والبعد عن التـعقيد والتكلف، وهى مع ذلك تشع بـإيحاءات واضـحة الغنى؛ فـالصـور المبنية على المجـاز المسرف فى الغرابة شديدة الندرة فى الديوان،ولكن لدى الشاعرة قدرة بارعة على شحن أبسط الصور وأوضحها بأعمق الإيحاءات وأرحبها، والصـور الحقيقية التى لا مجاز فيها كثيرة الشيوع، ولنقرأ هذه الصور ـ وكلها من قصيدة واحدة هى قصيدة (حضور) ـ :

كلماتك الصغيرة الودود « كيف أنت ؟ »
تشحنها بألف ود .. ألف لهفة .. علامة ....
أراك .. لو أراك ...لو أراك .. لو أراك ،
ألتجى إلى حماك
ألقى إليك رأسى المكدود
روحي المتعبة الودود
يغمرنى الوداد والسلام والسكينة

نجد الصور هنا تخلو أو تكاد من التعبيرات المجازية، وهى مع ذلك توحى بأعمق المشاعـر وأدفئهـا. والشاعرة شـديدة الولع بمثل هذه الصورة الرهيـفة الدافـئة التى تشع أحاسيس الأمن والسكينة والاطمـئنان. والإحساس بالحاجة إلى الأمـان والطمأنينة خيط أساسى من خـيوط النسيج النفـسى فى الديوان، بل إنها تكاد فى بعض الأحـيان تتكرر بمرادفاتها كقول الشاعرة مثلا فى قصيدة (البيت) :

يعطى للرأس المكدود وسادة
للجسد المجروح المرهق فرشا وضمادة

وهذه الرهافة فى تشـكيل الصور تمتد حـتى إلى تلك الصور التى تعبـر عن أثقل اللحظات الشعورية وأفدحها دون أن تفقد ذرة من فداحـتها وأساها الثقيل؛ ففى قصيدة (لا وقت) مثـلا حين تريد الشاعرة تصـوير لحظة الموت القاسـية الأليمـة تصورها على النحو التالى :

وحين فارت الدماء فى دماغه المثقل بالصراع
لم يلتفت ، ولم يقل لزوجه وداع
ـ ما كان ثم وقت ـ
ولم يُمسِّح كفه بجبهة الصغار

لقد استقطبت الشاعرة كل أبعاد تلك اللحظة الشديدة الوطأة فى تلك العبارات الشديدة الوداعة التى تكاد تخلو بدورها من أي استخدام مجازى للألفاظ دون أن تفقد شيئا من ثقلها الفادح، بل إن الشاعرة استطاعت أن تضفى على لحظة الموت من خلال هذه الصورة الشعرية المرهفة بعدا إنسانيا عميق التأثير .

أما الصور المجازية فى الديوان فإنها تتمتع بنفس القدر من الرهافة والوداعة والبعد عن الإغراب، تسلك الشاعرة إلى بنائها أرهف المسالك وأرقها، وتكتشف بين عناصرها أخفى العلاقات وأدقها دون افتعال أو ضجيج .

ويشيع «التشخيص» كثيرا فى صور الديوان، حيث تشخص الشاعرة المعانى المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة فى صور كائنات حية نابضة بالحياة والإحساس، فنجد الليل عاشقا وارف الأحضان يحتوى الشاعرة وتحتويه ويلف ذراعيه حولها ويسكب فى شفتيها حنينه .

وكثيرا ما يمتزج التشخيص ببعض الوسائل الرمزية فى بناء الصورة مثل «تراسل الحواس» حيث تزول الفواصل بين الحواس المختلفة وتمتزج معطياتها فى وحدة فنية عميقة تكسب التشخيص أبعادا رمزية إيحائية بارعة؛ ففي صورة مثل «لم تزل زرقة الأفق خلف الغيوم الغوادى، فى صفاها الودود تغنى لنا» (مرفأ) نجد الشاعرة قد شخصت زرقة الأفق - لفرط إحساسها بها - كائنا حيا يحس ويغنّى، وأضافت إلى ذلك أن ألغت الفواصل بين الحواس المختلفة وتركتها تتواصل وتتراسل، فجعلت الزرقة - وهى من مدركات حاسة البصر - تغنى - والغناء من مدركات حاسة السمع - وقد عمق هذا التراسل من إيحاء عملية التشخيص التى قامت بها الشاعرة، كل ذلك دون أن تفقد الصورة رهافتها .

بل إن الشاعرة فى بعض الصور تجمع بين أشد الأشياء تناقضا، وتعقد بينها صلة فنية وشعورية حميمة بحيث لا يحس القارئ بأن ثمة أى لون من ألوان التناقض أو عدم الانسجام، فهى تعبر مثلا عن الشروق - أو رحيل الليل - بالغروب، لأنها ترى الليل مضيئا ومشرقا، ومن ثم فإنها تعتبر رحيله وقدوم الصباح غروبا :

تغرب .. تنسحب ذيول ردائك من غابات الأفق المنشورة
يا ليلى الغارب تحت جيوش الشمس المسعورة   (رحيل)

وإذا ما تركنا الصور إلى «الرموز» فسوف نجدها بدورها تحمل نفس السمة .. الرهافة والشفافية، حيث تمنح الرموز في الديوان عطاءها الإيحائى الرمزى فى سهولة ويسر وسلاسة، دون أن ترهق القارئ من أمره عسرا، أو ترمى به إلى متاهات الغموض والإحالة، وليس معنى هذا أنها رموز فقيرة، فهى فياضه بالعطاء الإيحائى دون تعقيد أو التواء .

وثمة ميزة فى رموز هذا الديوان ناشئة عن تلك الوحدة الشاملة التى سبقت الإشارة إليها، وهذه الميزة هى تكامل الرموز وتواصلها وتراسلها؛ فكثيرا ما تستخدم الشاعرة أكثر من رمز للإيحاء ببعد شعورى معين من أبعاد رؤيتها الشعورية والنفسية فى الديوان، بحيث تتعانق هذه الرموز وتتكامل للإيحاء بهذا البعد المعين؛ فمن الخطوط الشعورية البارزة فى الديوان مثلا الإحساس بالحاجة إلى الأمن والطمأنينة، وقد عبرت الشاعرة عن هذا الإحساس برموز ووسائل فنية متعددة، وأول الرموز التى استخدمتها الشاعرة للإيحاء بهذا الإحساس «المرفأ» فى القصيدة التى تحمل هذا العنوان، فالمرفأ فى هذه القصيدة ليس مرفأ ماديا واقعيا إنما هو مرفأ رمزى روحى، ترمز به الشاعرة إلى كل ما يمنحها الأمن والسلام والسكينة، والشاعرة تلجأ إلى هذا المرفأ بروحها من قسوة الحياة، وأساها الذى يقهر الروح، وفيافيها الحقود، وبيدائها التى تضل فيها عن دروب الندى فتجد فى حماه كل ما تنشده، حيث :

تسكن الروح فى شطه ، تستريح السكينة
يورق الحلم فى ظله ، وتذوب الضغينة
ويضيء الغد .

وفى قصيدة أخرى يتراسل هذا الرمز مع رمز آخر وهو «البيت»؛ ففى القصيدة التى تحمل نفس العنوان يحمل البيت مدلولا رمزيا يتواصل مع الدلالة الرمزية للمرفأ؛ ففى حمى هذا البيت الماثل «على عتبات الريح هناك. فى شط الصحراء. فى شط الأفق بعيدا» تجد الشاعرة الأمن والدفء والضوء الناعم والهمسات، وهذا البيت :

يعطى للرأس المكدود وسادة
للجسد المجروح المرهق فرشا وضمادة

وفى قصيدة ثالثة يصبح « الليل » ذاته هو المرفأ، ويؤدى نفس الوظيفة الروحية والفنية التى يؤديها المرفأ؛ فإذا كان المرفأ ـ كما رأينا منذ قليل فى قصيدة (مرفأ) ـ «تسكن الروح فى شطه، تستريح السكينة. يورق الحلم فى ظله وتذوب الضغينة» فإن أحضان الليل الوارفة فى (الأغنية الأولى) تضم الشاعرة وتحتويها حيث تذوب بها وتحتمى من رياح الضغينة .

وفى قصيدة رابعة يصبح «الحب» هو المرفأ الذى يلجأ إليه الحبيبان من قسوة الوحدة والخوف والجدب الروحى :

ولو تدرى ....
بأن الحب مأوانا من الهجران والوحدة
بأن الحب مأوانا من الخوف الذى يطغى ويقهر روحنا ، ويشلها جدبا

(ولو تدرى)

وأحيانا يصبح المرفأ هو «دوحة الصفصاف» التى تأوى إليها الشاعرة ـ فى القصيدة التى تحمل نفس العنوان ـ لتحتمى بها من الهجير، وحريق الشوك والصبار، وتطلب منها أن تضمها وتغطيها وتمد عليها ظلها الوارف . . إلخ .

هكذا تتواصل الرموز وتتراسل وتكامل على هذا النحو البارع لتقوِّى من ملامح تلك الوحدة الشاملة التى تطالعنا من الديوان كله؛ نسيجه الشعورى والنفسى، وبنائه الفنى على السواء .

وقد استخدمت الشاعرة إلى جانب «الصور» و «الرموز» ـ باعتبارهما الأداتين الأساسيتين ـ مجموعة من الأدوات والوسائل الفنية الأخرى مثل «التكرار» الذى وظفته توظيفا بارعا لأداء عدة وظائف فنية ونفسية فى الديوان، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان من استخدام أسلوب التكرار على نحو أو آخر .

ومن الوظائف الفنية البارزة للتكرار فى هذا الديوان أن يكون «محور ارتكاز» تتكئ عليه الشاعرة كلما انتهت من تصوير بعد معين من أبعاد رؤيتها الشعرية فى القصيدة، وقبل أن تبدأ فى تصوير بعد جديد. وأحيانا أخرى تستخدم الشاعرة التكرار لأداء الوظيفة المقابلة وهو أن يكون «نقطة انطلاق» تنطلق منها إلى تصوير بعد معين من

أبعاد رؤيتها الشعرية، فإذا ما انتهت من هذا البعد المعين انطلقت إلى بعد آخر من نفس التكرار . . وهكذا .

وقد استخدمت الشاعرة التكرار لأداء الوظيفتين كلتيهما فى (الأغنية الثانية) من (أغنيات لليل)؛ حيث وظفت تكرار عبارة «بالليل أعشقه» بكل ما توحى به من عشق وَلَهٍ لليل لتكون «محور ارتكاز» تتكئ عليه كلما انتهت من تصوير أحد أبعاد رؤيتها، كما وظفت فى نفس الوقت تكرار عبارة «وآها لو ملكت الليل» بكل ما توحى به من غبة عارمة فى امتلاك الليل واحتوائه لتكون «نقطة انطلاق» تنطلق منها إلى تصوير كل بعد من أبعاد رؤيتها الشعرية المختلفة. ولكن الشاعرة حرصت على ألا يكون هذا التكرار نمطيا باعثا على السأم، ومن ثم فإنها أغفلت فى بعض المقاطع الارتكاز على التكرار فى نهاية المقطع، أو الانطلاق منه فى بدايته، بل فى مقطع من المقاطع تجمع بين العبارتين المكررتين «وآها لو ملكت الليل» و «ياالليل أعشقه» لتجعل منهما معا نقطة انطلاق حتى لا يكون التكرار نمطا جامدا ملتزما .

ومن الوظائف التى استخدمت الشاعرة التكرار لأدائها ما يمكن أن نسميه «الإيهام الذاتى» حيث تتجه الشاعرة بالتكرار إلى ذاتها أكثر مما تتجه به إلى القارئ بهدف إقناعها ذاتها بشىء غير مؤكد وغير يقينى عن طريق الإلحاح عليه بالتكرار؛ ففى قصيدة (البيت) مثلا تكرر الشاعرة عبارة «بيتى أعرفه، أملكه» عدة مرات لنكتشف قرب نهاية القصيدة أنها غير متيقنة من أنها تعرف حقا هذا البيت وتمتلكه، وأنها تريد بهذا التكرار أن تقنع نفسها قبل أن تقنعنا بصدق ما تقول، دون أن تفلح مع هذا من تحقيق هذا اليقين . . حيث تتساءل قرب نهاية القصيدة فى تشكك :

بيتى أعرفه . هل أعرفه ؟ !
بيتى أملكه . هل أملكه ؟!

وفى قصيدة (حضور) توظف الشاعرة التكرار أيضا لأداء نفس المهمة حيث تكرر عبارة «تعود لى . . أراك» عدة مرات أيضا لإيهام نفسها بصدق ما تقول، وتكشف فى نهاية القصيدة أن ما تقوله ليس سوى أمنية ملحة تود لها أن تصبح حقيقة «تعود لى . . أراك . لو أراك . لو أراك . . لو أراك»

وفى بعض الأحيـان تختم الشاعـرة القصيـدة بنفس الأبيات التى بدأتهـا بها، أو بدأت بها مـقطعا من مـقاطعهـا إيحاء بأنهـا تعود إلى نقطة البـدء أو تنتـهى من حيث ابتدأت؛ ففى قصيدة (الأعراف) مثلا تبدأ القصيدة بالبيتين التاليين :

دعنا على الأعراف .. لا الفردوس موعدنا ، ولا نار الجحيم
دعنا على الأعراف .. يحجبنا الضباب عن العذاب .. عن النعيم

وتختمها بنفس البيتين . وكذلك الأمر فى قصيدة (شىء ما) .

ولكن زمام التكرار فى بعض الأحيان يفلت من الشاعرة فلا تستطيع السيطرة عليه وتوظيفه توظيفا فنيا، بحيث يصـبح نوعا من التزيد والثرثرة والحشو، ولكن هذا لحسن الحظ ليس كثيرا فى الديوان، ومن نماذجه تكرار عبـارة «قد عرفنا . . قد عرفنا . . قد عرفنا» عدة مرات بدون مبرر فنى واضح، وهو تكرار مـضاعف حيث كررت عبارة «قد عرفنا» ثلاث مرات، ثم كررت التركيب المؤلف من تكرار «قد عرفنا» عدة مرات بصورته المركبة «قد عرفنا . . قد عرفنا . . قد عرفنا» (مصباح ديوجين) .

ولعل الأمر أوضح فى قـصيدة (مرثيـة للكلمة) التى كررت فيـها الشاعـرة عبارة «كلمـات كلمات كلمـات كلمات» فى نهـاية كل مقطع، وهو تكـرار مضاعف شـديد الثقل، ولا وظيفة له، وإذا كان تكرار لفظ «كلمات» مـبررا فنيا للإيحاء بكثرة الكلمات وخوائها وعـدم جدواها، فإن تكرار التركيب كله، والمبـالغة فى هذا التكرار أساءت إلى القصـيدة، وأضفت عليـها لونا من الشـرثرة، وزادت من بروز سمة النثـرية التى تطغى عليها، والتى لم يسلم منها سوى المقطع الأخير الذى بنته الشاعرة على مفارقة تصويرية بارعة أبرزت من خلالهـا ذلك التناقض الفادح بين ما كانت عليه حـال الكلمة وما آلت إليه .

و «المفارقة التصويرية» تكنيك فنى يشيع شيوعـا كبيرا فى شعرنا العربى الحديث، ويهدف الشـاعر من ورائه عادة إلى إبراز التناقض بين بعـدين متناقضين من أبعـاد رؤيته الشعرية . وملك عبد العزيز تستخدم فى ديوانها هذا التكنيك باقتصاد شديد، ولعل السر فى ذلك أن الحب الشامل الذى يمثل بعدا أساسيا من أبعاد رؤيتها فى هذا الديوان والذى تفيـضه على كل الكائنات والأشياء قـد أذاب ما بين عناصر رؤية الشـاعرة من تناقض، وأضفى عليها لونا من التآلف والانسجـام لا يجعل لمثل تكنيك «المفارقة التصويرية» دورا كبيرا فى التعبير عن هذه الرؤية .

وقد استخدمت الشاعرة المفارقة التصويرية فى قصيدة (مرثية للكلمة) وفى «الأغنية الثانية» من (أغنيات الليل) .

أما فى (مرثية للكلمة) فقد وظفت الشاعرة المفارقة التصويرية لإثارة الإحساس بالأسى لما آلت إليه حال الكلمة، حيث عقدت مقارنة بارعة بين ما كانت عليه الكلمة من شموخ وتألق، وما كانت تقوم به من دور فعال فى قيادة ركب الإنسانية إلى الخير والحق، وبين ما آلت إليه حالها حيث تحولت إلى ثرثرة فارغة بعد أن اغتصبتها الألسنة الجوفاء الكاذبة :

عفو أيتها الكلمة
كنت النبراس الهادى
الرائد والحادى
كنت الملهم ، والمشعل للثورات
كنت القائد للفعل
كنت القلب وكنت العقل
فاغتصبتك الألسنة الفارغة الجوفاء
لاكتَ عزتك الأشداق
طرحتك على صفر الأوراق
جعلت منك بديلا للفعل
واستمرأت الختل

وهكذا عن طريق هذه المفارقة تبرز الشاعرة ذلك التناقض الفادح الأليم بين حالى الكلمة فيعمق الإحساس بالأسى ويتضاعف .

أما فى (الأغنية الثانية) فإن الشاعرة تستخدم نوعا من المفارقة المركبة بطريقة أكثر براعة لتبرز من خلال هذه المفارقة لونا من التناقض الأكثر خفاء وعمقا بين الليل والنهار فى رؤياها، وطرفا المفارقة فى القصيدة هما «الليل» و «الصباح»، ففى الطرف الأول ـ الليل ـ تنمو الأحلام وتزدهر، ويكون الرى والنشوة والحب، حيث «بقلب الليل تنبت زهرة الأحلام، تمرع، ترتوى خمرا، ونسكرى، وتعصرى قرابينا على شفة الحبيب

الليل . . ياالليل، أعشقة» أما الطرف الثانى ـ الصباح ـ فيرتبط بالقسوة والجفاف وتلاشى الآمال وانطفاء الأحلام المحلقة «هل لابد أن يأتى الصباح وينسخ الأحلام، حين يصب ضوء الشمس قسوته . . يعرى الحلم من وهج الوصول، ومن حنين الخلد . . من وهم الحصول على ضفاف المستحيل» . . إلخ. وتكمن براعة المفارقة هنا فى أن الشاعرة لم تقف فى بنائها عند حد المقابلة بين طرفيها ـ الليل والصباح ـ لإبراز ما بينهما من تناقض، إنّما تجاوزت ذلك إلى لمح نوع خفى من التناقض الداخلى العميق فى كل طرف من الطرفين حتى قبل مقابلته بالآخر مما يجعل كلا منهما مفارقة مستقلة فى ذاته، وبمقابلة كل منهما بالآخر تصبح المفارقة على قدر من التركيب والعمق يزيد من قوة تأثيرها ورحابة إيحائها؛ فالليل الذى يرتبط نفسيا بالحزن والانطفاء والذبول جعلته الشاعرة ـ فى إطار هذه المفارقة ـ رمزا للبهجة والإشراق والازدهار، بينما الصباح ـ الذى هو فى الأساس رمز من رموز الإشراق والبهجة والميلاد الجديد ـ يصبح رمزا للعقم والموت والكآبة والانطفاء، ومن خلال المقابلة بين الطرفين بهذين المدلولين الجديدين تحدث المفارقة المركبة أثرها العميق فى النفس .

بقى ـ قبل أن نعرض للموسيقى فى الديوان باعتبارها إحدى الوسائل الأساسية التى استخدمتها الشاعرة فى التعبير عن أبعاد رؤيتها الشعرية ـ أن نشير إلى أن الشاعرة لم تلجأ كثيرا إلى استعارة تكنيكات من الفنون الأخرى كالمسرحية والقصة والسينما ـ على نحو ما هو شائع بكثرة فى شعرنا الحديث ـ وحتى عندما تستعير تكنيكا من تكنيكات هذه الفنون فإنها تستخدمه كعادتها بقصد شديد، كما فعلت مثلا فى قصيدة (لا وقت) التى استعارت فيها تكنيك « الارتداد Flash Back » السينمائى والروائى، حيث بدأت القصيدة من لحظة نفسية وزمنية معينة تعد بمثابة الذروة فى المأساة التى تدور حولها هذه القضية، ثم عادت بالقارئ فى عملية ارتداد إلى الماضى السابق على هذه اللحظة لتضيئها من خلاله وتعرض المقدمات التى أدت إليها. وقد صورت الشاعرة اللحظة التى بدأت بها القصيدة بطريقة تستثير الانتباه والفضول «وفى الصباح كان جثة على الطريق» وعقب هذه اللحظة الخاطفة مباشرة عادت إلى الماضى القريب لتلقى مزيدا من الأضواء على ضحية هذه المأساة، الذى لا نعرف عنه إلا أنه «فى الصباح كان جثة على الطريق» فنعرف أنه :

بالأمس ظل حتى الفجر يستدر الرزق من شباة ريشته
وفى بكورة الصباح كان فى الطريق
ليلحق الديوان فى طاحونة النهار

ولا تتخلى عن الشاعـرة رهافتها وشفافـيتها حتى فى تصـوير لحظة الموت الثقيلة الشديدة الوطأة على نحو ما سبقت الإشارة عند الحديث عن الصورة .

أمـا «الموسيـقى» فى (أغنيـات لليل) فهى بدورهـا على قدر واضح من الرهافـة والعذوبة، فالأوزان الشائعة فى الديوان هى تلك الأوزن ذات الإيقاع الرهيف الممتزج فى بعض الأحيان بأصداء من شجن شفيف، وأكثر الأوزان شيوعا فى الديوان بحرا المتدارك والهزج ـ أوالوافر ـ وقد نجحت الشاعرة فى استغلال الإمكانات الموسيقية لهذين البحرين ـ وللموسيقى الشعرية فى الديوان بوجه عام ـ بما يتلاءم مع ما فى طبيعة رؤيتها الشعرية من رهافة وشفافيـة. وقد لجأت الشاعرة فى بعض القصائد إلى التزام قافـية واحدة كما فى قصائد (دوحـة الصفصاف) و (رحيل) و (صهـد)، أو التزام قافية محوريـة أساسية تتردد معها مجموعة من القوافى الثانوية كما فى قصيدتى (مرثية للكلمة) و (الصحراء)، كل ذلك يهدف إثراء الإيقـاع الموسيقى. بل إن الشاعرة في بعض الأحـيان وحين تطغى الغنائية على رؤياها الشعرية تحس بالحاجة إلى تكثيف الجو الموسيقى فتلجأ إلى مجموعة من الوسائل المـوسيقـية الإضافـية التى تزيد من ثراء الإيقـاع وعمقـه كمـا فى «الأغنية الأولى» من (أغنيات لليل) مثلا، حيث لم تكتف الشـاعرة بإطلاق اسم «الأغنية» عليها تعبيرا عن طبيعة الرؤية الغنائية فيها إنما عـمدت إلى مجموعة من الوسائل الموسيقية التى ساعدت على تكثيف الجانب الموسيقى فى القصيدة وإثرائه .

فهى تختار أولا من صيغ تفعيلة المتـدارك ـ وهو بحر القصيدة ـ أغنى هذه الصيغ بالإيقاع وهى الصـيغة التامة «فـاعلن» لتجعلهـا أساس الإيقاع فى القصيـدة، بحيث لا تتردد معها الصيغ المزحفة إلا نادرا . وهى تختار ثانيا الالتزام بقافية واحدة لا تتركها إلا قرب نهايـة القصيدة لتخـتار بدلها قافـية أخرى تلتزمـها فى الأبيات القليلة البـاقية من القصيدة . ثم لا تكتـفى بهذا كله وإنما تعمد أحيانا إلى: نوع من التقـفية الداخلية يزيد من ثراء الإيقاع، مثل

أعشق الليل أحضانه الوارفات اجتوتنى احتوتنى ...
أعشق الليل .. أشربه ، لا يغيض ... يفيض ...
أحضانه الظل والطل والطيلسان ....
أعشق الليل ... صلب ، رفيق رقيق الخطى

فهذه الجناسات المتناثرة حققت نوعا من التقفية الداخلية البارعة التى دعمت كل الوسائل الموسيقية الأخرى مما أكسب الجانب الموسيقى فى القصيدة ثراء واضحا يلائم الروح الغنائية التى تطغى على رؤية الشاعرة فيها وهى تغنى للحبيب الليل .

وللشاعرة تجربة من التجارب الموسيقية البارعة فى المزج بين وزنين متماثلين للخروج منهما بإيقاع واحد، وذلك فى قصيدة (لو مرة) التى مزجت فيها بين وزنى «السريع» و «البسيط» وهما وزنان مركبان يتولد الإيقاع فيهما من تكرار وحدة مركبة من تفعيلتين هما «مستفعلن» و «فاعلن» . وإيقاع «السريع» فى صيغته الخليلية يتولد من تردد «مستفعلن» مرتين يعقبهما «فاعلن» فى الشطرة الواحدة، أى أن شطرته هى: «مستفعلن مستفعلن فاعلن»، على حين يتولد إيقاع البسيط من تردد «مستفعلن فاعلن» مرتين فى الشطرة الواحدة، أى أن شطرته فى الصيغة الخليلية هى «مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن» .

وعندما طوع شعراؤنا المحدثون البحرين للشعر الحر تصرفوا - بالنسبة للسريع - فى عدد مرات تردد التفعيلة «مستفعلن» فلم يلتزموا فيها عددا معينا، بينما التزموا «فاعلن» فى نهاية البيت دائما . أما بالنسبة للبسيط فقد تصرفوا فى عدد مرات تردد «مستفعلن فاعلن» فى كل بيت .

والوزنان فى إطار القصيدة الحرة يلتقيان معا فى صيغة معينة مشتركة هى الصيغة «مستفعلن فاعلن» التى يمكن اعتبارها فى الشعر الحر صيغة من صيغ السريع أو من صيغ البسيط ، وقد استغلت الشاعرة - وربما تكون قد فعلت ذلك بدون قصد وبوحى من فطرتها الموسيقية المرهفة - هذه الصلة الوثيقة بين الوزنين فى مزجهما معا والتنقل بين صيغهما المختلفة فى هذه القصيدة، دون أن يدرك القارئ للوهلة الأولى تنقل الإيقاع بين وزنين مختلفين،والقصيدة تبدأ بأبيات من السريع على النحو التالى :

لو قشة جاءت إلى دربنا

مستفعلن مستفعلن فاعلن

من دار محبوب لنا مرة

مستفعلن مستفعلن فعْلن

لتنتقل بعد عدة أبيات إلى البسيط عبر الصيغة المشتركة «مستفعلن فاعلن» التى تختم بها أبيات السريع وتبدأ بها أبيات البسيط وذلك فى البيت التالى :

مرت على بابى

وعقب هذا البيت مباشرة تتوالى عدة أبيات من البسيط :

ووشوشت فى الدجى سترى وأعتابى

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وحملت لى شذا من ريح أحبابى

متعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ثم تعود إلى السريع مرة أخرى لتنتقل منه إلى البسيط، كل ذلك دون أن يفطن القارئ غير المدقق إلى أن الإيقاع فى القصيدة يتنقل بين وزنين مختلفين .

على أن هذه الحاسة الموسيقية المرهفة لم تحل دون تناثر بعض الأخطاء العروضية والنشازات الموسيقية، ومن نماذج هذه الأخطاء :

مزهرى صارخ على هوة النار (الأغنية الثالثة)

يشحب الليل ، تنطفئ الأنجم المورقات ، ينكفئ الحلم (الأغنية الثالثة)

يا نبع العطاء خذينى يا عصير الأرض (دوحة الصفصاف)

فوران الحمم الثائر ينحت فى الصدر قروحا (الحرف الصامت)

الورق اللامع الصقيل يرجح كفى (الحرف الصامت)

وهذه الأخطاء العروضية تقودنا إلى الإشارة إلى بعض الأخطاء اللغوية التى تناثرت بذورها فى بعض القصائد، والتى تراوحت ما بين استخدام بعض الألفاظ - عن غير طريق المجاز - فى غير معانيها اللغوية كاستخدام الفعل «اجتوى» بمعنى أحب وهام أكثر من مرة على حين أن معناه كره وأبغض ، وجمع بعض الألفاظ على غير قياس، مثل جمع كلمة «وَحْش» فى (الأغنية الثالثة) على وُحُش - بضم الواو والحاء - وبعض الأخطاء النحوية كجزم الفعل تجذب بدون جازم فى قولها : «انفضى أحماله السوداء تجذبك إلى القاع» (كبرياء الخلق) حيث لا يجوز اعتباره مجزوما فى جواب الأمر هنا. . إلى غير ذلك من تجاوزات وأخطاء يسيرة كان ينبغى أن يسلم منها ديوان فى مثل نضج «أغنيات لليل» ومثل قيمته الفنية . . .

* * *

وجوه الملك الضليل

فى ديوان عز الدين المناصرة " ياعنب الخليل " (*)

مدخل : (المناصرة وقضية الموروث) :

محمد عز الدين المناصرة واحد من شعرائنا الذين يضربون بجذورهم الفنية والفكرية والوجدانية فى أرض تراث عريق شديد الغنى والخصوبة، ويمتاحون من ينابيع هذا التراث وكنوزه السخية ما يغنون به تجاربهم ورؤاهم المعاصرة من أدوات ووسائل وأطر فنية، متوسلين إلى وجدانات جماهيرهم بما لمعطيات التراث من قداسة فى نفوس هذه الجماهير ولصوق بوجداناتهم، مستغلين ما اكتسبته هذه المعطيات على مر العصور من طاقات إيحائية، وما ارتبط بها من دلالات نفسية وفكرية ووجدانية .

وبهذا الصنيع يؤصل هؤلاء الشعراء تجاربهم المعاصرة عن طريق ربطها بجذورها وأصولها العميقة فى تراثهم العريق، وهم فى الوقت ذاته يحققون ذلك التفاعل الخلاق بين الشاعر وموروثه، فى إطار علاقة خصبة يتبادل فيها الشعراء وموروثهم التأثير والتأثر، الأخذ والعطاء؛ فهم في الوقت الذى يسترفدون فيه موروثهم موضوعات وأدوات وأطرا ووسائل فنية متنوعة يوظفونها لتجسيد ملامح رؤاهم الشعرية المعاصرة يفجرون فى هذا التراث طاقات متجددة، ويكتشفون ما فيه من قدرات دائمة على العطاء والتجدد، ويضفون عليه من حيوية رؤاهم المعاصرة وطزاجتها وحرارتها وجدتها ما يبعث الشباب والقوة فى أوصال هذا التراث، وهكذا يتم هذا التفاعل الخلاق بين الماضى والحاضر، وبين الشاعر والموروث، وتستمر تلك الحركة المزدوجة من التراث وإليه، فيظل التراث حيا، ومستمرا فى الحاضر بامتزاجه برؤى الشعراء المعاصرة المتجددة، وتكتسب هذه الرؤى فى نفس الوقت أصالة وعراقة باتصالها بأعرق الجذور وآصلها، وتكتسب غنى متجددا بما تمتاحه من كنوز التراث من معطيات بالغة الغنى ورحيبة الإشعاع .

المناصرة واحد من هؤلاء الشعراء الذين ارتبطوا وجدانيا وفكريا وفنيا بموروثهم وصدروا عنه؛ فهو لا ينى ينعطف على هذا الموروث ليستخرج من كنوزه ما يغنى به

(*) هذه قراءة للديوان فى طبعته الأولى التى نشرتها دار العودة ببيروت عام ١٩٧٠ . وقد عدَّل الشاعر كثيرا فى الديوان فى طبعة الأعمال الكاملة الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت عام ١٩٩٤ .

رؤيته المعاصرة ويؤصلها، ولعل فى طبيعة تجربة المناصرة الحياتية والوجدانية ما يفسر سر هذا الارتباط الوثيـق بالتراث، فقـد عاش ـ على المسـتويين الواقعى والوجـدانى ـ تجربة الغربة والتشـرد والنفى منذ طفولته، الأمر الذى ولَّد في أعمـاقه إحساسا ثقيـلا بالحاجة إلى الانتماء، حيث نشـأ فوجد نفسه ـ باعتبـاره فلسطينيا ـ إنسانا بدون وطن . . بدون أرض. . . بدون جـذور. . . . . بدون هوية، وهكذا وجـد نفسـه وقـد فقـد كل منابع الانتمـاء، وانبتّ عن كل الجذور والأصول، فـكان طبيعـيا والأمر كـذلك أن يتوق إلى الانتمـاء إلى أية جذور، والارتبـاط بأية أصول، وقـد وجد فى موروثه العـريق ـ على المسـتويين التـاريخى والفنى ـ الأصول الراسـخة التى ينشـدها ويتكئ عليـها، والأرض العريقة التى يستطيع أن يضرب بجـذوره فيها، ومن ثم عكف على هذا التراث يربط به أسبابه ويوثق به صلاته، ويمتاح منه ويمنحـه، ويتبادل معه الأخذ والعطاء فى إطار تلك العلاقة الخصبة التى سبقت الإشارة إليها .

وليس صدفة أن يتواقت انتماء المناصـرة إلى موروثه وارتباطه به مع انتمائه ـ على المستوى الوجـدانى ـ إلى قضيته وأرضـه؛ فالانتماءان يصدران مـعا عن نبع واحد، هو إحساس الشـاعر بالحاجة إلى الانتماء، وبحـثه عن مصادر انتماء جـديدة غير تلك التى حرم منها، ومن ثم تواقت الانتماءان، أو بعبارة أدق تعاقبا، إذ تأخر أحدهما عن الآخر قليلا .

كـان هذا مـدخلا لابد منه قـبل أن نلج تجـربة الملك الضـليل فى هذا الديوان، ونجوس خلال عوالمها الرحيبة، حتى يمكننا أن ندرك أبعاد تلك التجربة التى تصدر أساسا عن هذا الانتمـاء المزدوج إلى الأرض وإلى المـوروث، وحتى نفهـم قبل ذلك سـر تلك المقتبسات التـراثية التى صدر بها الشاعر ديوانه مدخلا له، فليست تلك المقـتبسات حلية خارجية يزين بهـا الشاعر صدر ديوانه، وليست حذلقة مدعـية كتلك التى تعودها بعض شعرائنا من تصدير أعـمالهم الشعرية باقتباسات تراثية دخـيلة لا تمت إلى عالم أعمالهم الشعـرية بصلة، الاقتباسـات التراثية فى صـدر «ياعنب الخليل» مفاتيح ضـرورية لفهم الرؤية الشعرية فى هذا الـديوان، ومداخل أساسية لعـوالم هذه الرؤية، وعلامات هادية على طريق رحلة الشاعر الشعرية فى هذا الديوان، وخصوصـا تلك الاقتباسات المستمدة من موروث الملك الضليل ـ امـرئ القيس بن حجر الكندى ـ أروع ما اكـتشف المناصرة من كنوز التراث، فـقد وجد المناصـرة فى ملامح شخـصية الملك الـضليل، وفى أبعاد

تجربته الحياتية والوجدانية والنفسية ما يتراسل مع ملامح شخصيته وأبعاد تجربته هو الخاصة، ومن ثم فقد عقد مع هذه الشخصية أواصر صلة حميمة وراح يمتاح من موروثها الخصب ما يجسد به أبعاد رؤيته الشعرية، وملامحها الوجدانية والفكرية، وهذا ما دفعنا إلى الولوج إلى عالم المناصرة الشعرى فى هذا الديوان من خلال شخصية الملك الضليل امرئ القيس، فليس الملك الضليل سوى شاعرنا المناصرة.

ليس غريبا إذن أن يقدم المناصرة ديوانه بهذه الطائفة من المقتبسات التراثية، وليس غريبا أن تكون المقتبسات الأربعة الأولى منها من تراث الملك الضليل ـ شعرا ونثرا ـ وليس غريبا أخيرا أن يكون آخر المقتبسات الأحد عشر التى صدر بها الشاعر ديوانه بيت قيس بن الحدادية :

فيوماى يوم فى الحديد مسربلا ويوم مع البيض الأوانس لاهيا

وهو كما لا يخفى ليس سوى المقابل الشعرى لعبارة امرئ القيس الشهيرة «اليوم خمر، وغدا أمر»، وهى العبارة التى جعلها المناصرة ثانية مقدماته بعد عبارة امرئ القيس الأخرى التى قالها فى نفس المناسبة «ضيَّعنى أبى صغيرا، وحمَّلنى دمه كبيرا» مباشرة. ولقد كان الشاعر موفقا فى تصدير مقتبساته بهذه العبارة الأخيرة، لأنها تلخص أهم بعدين من أبعاد رؤيته الشعرية فى هذا الديوان، وهما الإحساس بالضياع الذى فرض عليه ولا يد له فيه، ثم إحساسه بثقل التبعة الملقاة على عاتقه ـ تبعة دم وطنه القتيل ـ دون أن يزرَ وِزْرها، فسوف نرى أن نغمة الإحساس بالضياع والنفى هى أعلي النغمات فى هذا الديوان، تليها أو تواكبها نغمة الشعور بثقل العبء وفداحته، وسوف نرى أن كل النغمات الأخرى فى الديوان تنويعات على هاتين النغمتين الأساسيتين .

بقى قبل أن نلج عالم الملك الضليل المعاصر عز الدين المناصرة فى ديوانه «ياعنب الخليل» أن نتعرف على الملامح التراثية لشخصية الملك الضليل امرئ القيس، وأن نقف على أبعاد مأساته .

الأبعاد التراثية لشخصية الملك الضليل :

الملك الضليل هو امرؤ القيس بن حجر الكندى أشهر شعراء الجاهلية، وابن الملوك المدلل المترف؛ فأبوه حجر كان ملكا على أسد وغطفان، وفى كنفه نشأ امرؤ القيس كما ينشأ كل أبناء الملوك مرفها مدللا، ينفق جل وقته فى العبث والمجون

وقول الشعر حتى ضاق به والده فطرده، فظل يتقلب بين الأحياء والقبائل مع طائفة من لداته المترفين، عاكفا على ما كان عليه من ضروب اللهو والشرب والصيد وقول الشعر.

وفى هذه الأثناء حدث نزاع بين حجر أبى امرئ القيس وبين بنى أسد نتيجة طغيانه عليهم، وتنكيله بساداتهم وأشرافهم، وانتهى هذا النزاع بمقتل حجر فى الوقت الذى كان فيه ابنه هائما على وجهه فى البلاد يعاقر ضروب الملذات، وقد بلغه نعى أبيه وهو بدَمُّون - من بلاد الشام أو اليمن - مكب على مجونه ولهوه، فقال عبارته المشهورة التى صدر بها المناصرة مقتبساته: «ضيعنى أبى صغيرا وحملنى دمه كبيرا، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر» وكان امرؤ القيس حين بلغه نبأ مصرع أبيه فى الخامسة والعشرين من عمره تقريبا، ولما أفاق حرَّم على نفسه ملاذ الحياة حتى يثأر لأبيه، وتوزعت حياته بعد ذلك بين رثاء أبيه والبكاء عليه وبين السعى وراء ثأره، حيث طاف على القبائل يستنصرها ويستنفرها، ويستحثها على مساعدته فى طلب الثأر لأبيه، وقد ساعدته بعض القبائل - كبكر وتغلب - حتى أدرك بعض ثأره من بنى أسد وحلفائهم، ولكن ما أدركه من الثأر لم يشف غليله تماما فعاد من جديد يطوف بالقبائل يستنجد بها فينجده بعضها ويخذله بعضها، وكان أعداؤه بنو أسد قد استجاروا بالملك المنذر الثالث فأجارهم، وأرسل جيوشه وراء امرئ القيس، فتشرد هذا الأخير بين القبائل يستجير بأمرائها وشيوخها، فيبسط عليه بعضهم حمايته، ويرفضه بعضهم الآخر ويسلمه، حتى عرف بالملك الضليل.

وأخير لجأ امرؤ القيس إلى قيصر الروم (يوستنيانوس قيصر ٥٢٧ - ٥٦٥م) بعد أن تبادل معه السفارات والوساطات، وبعد أن طلب من حلفائه فى شبه الجزيرة مساعدته، ثم سافر بنفسه إلى بيزنطة حيث قضى فترة فى بلاط القيصر، ثم عاد إلى شبه الجزيرة فى جيش جهزه له القيصر، ولكنه فى طريق عودته أصيب بمرض شبيه بالجذام فتقرح جسمه حتى عرف بذى القروح، ويقال إن القيصر أهداه حلة مسمومة - نتيجة لسعى بعض الوشاة بينهما - فلما لبسها امرؤ القيس تساقط لحمه وسرى فى جسمه السم، أدركه أجله فى أنقرة، فدفن فى سفح جبل هناك يقال له «عسيب»، وتحكى بعض الروايات أنه كان فى سفح ذلك الجبل قبر لإحدى بنات الملوك، وتضيف الرواية أن امرأ القيس لما عرف قصتها قال بيتيه المشهورين:

أجـــارتنا إن المزار قـــريب　　　وإنى مـقـيـم مـا أقـام عـسـيب
أجـارتنا إنا غـــريبـــان هاهنا　　　وكل غـــريب لـلغـــريب نسـيب

هذه هى مأساة الملك الضليل التراثى: امرئ القيس بن حجر سليل ملوك كندة ونجد(١)، ويمكننا من هذا الاستعراض السريع لحياة امرئ القيس أن نميز بين مرحلتين أساسيتين من مراحل حياته؛ مرحلة ما قبل موت حجر، ومرحلة ما بعد موته، وأبرز ملامح المرحلة الأولى اللهو والمجون واللامبالاة، ثم الضياع المترف القرير، أما المرحلة الثانية فأبرز ملامحها الفجيعة والحزن والبكاء والسعى وراء التأثر، واليأس، والهزيمة.

وتطل علينا من حياة امرئ القيس بمرحلتيها خمسة وجوه للملك الضليل، هى: وجه اللاهى اللامبالى، ووجه الضائع الشريد، ووجه الموتور الساعى وراء الثأر، ووجه المفجوع النادب، ووجه اليائس المهزوم. على أنه ربما امتزجت فى بعض الأحيان ملامح وجهين أو أكثر من وجوه الملك الضليل، وربما طغت ملامح وجه من الوجوه وبخاصة الوجه اللاهى على ملامح بقية الوجوه، بحيث نستطيع أن نلمح فى كل وجه من الوجوه الأربعة الأخرى قسمة أو أكثر من قسمات هذا الوجه اللاهى.

وسوف نجد أن تجربة عز الدين المناصرة فى هذا الديوان تحمل كل ملامح تجربة امرئ القيس وكل أبعادها.

أبعاد تجربة الملك الضليل فى الديوان:

لم يستعر عز الدين المناصرة شخصية امرئ القيس - ولا مورثا من موروثاتها - استعارة مباشرة فى الديوان إلا فى ثلاث قصائد فقط، وهى: «قفا نبك» و «المقهى الرمادى» و «تظاهرة» - وهى جزء من قصيدة طويلة بعنوان «أضاعونى» لم يثبتها الشاعر كاملة فى الديوان مع أنها تستلهم كل تراث الملك الضليل، وتمثل قسمة من أهم القسمات العامة للرؤية الشعرية فى هذا الديوان - وعلى الرغم من أن الشاعر لم يستعرمن تراث الملك الضليل استعارة مباشرة فى غير هذه القصائد الثلاث فإن شخصية الملك الضليل تبسط ظلالها وإيحاءاتها على كل قصائد الديوان، ولا تنى تطالعنا من كل

(١) وردت خلافات كثيرة فى تفاصيل حياة امرئ القيس؛ راجع مثلا: الشعر والشعراء لابن قتيبة - الجزء الأول من طبعة الشيخ أحمد محمد شاكر - والأغانى للأصفهانى، الجزء السابع من طبعة دار الكتب - ولكنها فى مجملها لا تخرج عن حدود الإطار العام الذى حددناه.

قصـيدة بوجه أو بآخـر من وجوهها، بحيث تصلح هذه الشخصية عنوانا على تجربة الشاعر فى هذا الديوان .

لقد وجد المناصرة فى ملامح تجربة امرئ القيس الشاعر بكل أبعادها ما يحمل أدق ملامح تجربته هو الحياتية والوجدانية التى تتعانق فيها أبعاد مأساة الملك الضليل الخمسة؛ اللامبالاة واللهو، الضياع والتشرد، الفجيعة والبكاء، الوتر والسعى وراء الثأر، اليأس والهزيمة. فالمناصرة نفسه هو الفتى اللاهى اللامبالى - «الولد السفيه» على حد تعبيره - وهو الإنسان الضائع الشريد فى المدن والبلاد، وهو الفلسطينى الموتور الذى نشأ فوجد وطنه مسلوبا وعاش هو يحمل مأساته وثأره، وهو الإنسان المفجوع الذى رثى وطنه أحر الرثاء وأصدقه وأشجاه، وهو أخيرا اليائس المهزوم الذى خذلته المدن والقبائل والقياصرة، فانكفأ على أحزانه وقد تشابهت فى عينيه الطرق والمسالك وتشابكت .

فليس غريبا إذن أن يعكف الشاعر على موروث الملك الضليل، وأن يتخذه معبرا أساسيا لرؤيته الشعرية إلى الجماهير، وليس غريبا أن تكون هذه الشخصية هى إطار دراستنا لهذا الديوان، ومنطلقها لارتياد عوالم الرؤية الشعرية فيه .

ولكن ينبغى التنويه قبل الولوج إلى عالم المناصرة الشعرى فى «ياعنب الخليل» الإشارة إلى أنه إذا كان مقتل حجر يمثل مرحلة انتقال حاسمة فى حياة امرئ القيس، وإذا كانت عبارته المشهورة «اليوم خمر، وغدا أمر» تقوم فاصلا صارما بين المرحلة الأولى من حياته بوجهها اللاهى وبعض ملامح وجهها الضائع، والمرحلة الثانية بوجوهها: الموتور، والنادب، المهزوم، وبعض ملامح وجهها الضائع - إذاكان الأمر كذلك بالنسبة لتجربة امرئ القيس فإن تجربة ضليلنا المناصرة لا تحتوى على مثل هذه الفواصل الحاسمة، ومن ثم فإن وجوه الملك الضليل فى ديوان «ياعنب الخليل» ليست فى تميز وجوه الملك الضليل امرئ القيس وتحدد ملامحها، فنحن نرى امتزاج ملامح وجهين أو أكثر، أو طغيان ملامح وجه ما على بقية الوجوه أمرا شديد الشيوع فى الديوان، وإذا كان الوجه اللاهى فى حياة امرئ القيس هو أكثر الوجوه طغيانا على تجربته بوجوهها الأخرى - رغم تميزها المحسوس - فإن الوجه الشريد والوجه اليائس المهزوم هما أكثر الوجوه فى تجربة المناصرة الضليل بروزا وطغيانا على الوجوه الأخرى، حتى لا نكاد نعثر على وجه من الوجوه الثلاثة الباقية لا يحمل ملمحا أو أكثر من ملامح هذين الوجهين .

والآن . . . إلى وجوه الملك الضليل فى الديوان :

١ - وجه اللاهى اللامبالى :

إذا كان وجه اللاهى اللامبالى هو أكثر الوجوه بروزا فى تجربة امرئ القيس فهو أكثرها تواريا وخفوتا في تجربة المناصرة، فقد تحمل عبء نكبته منذ الصغر، فلم يكن لديه وقت كبير للهو والمجون، وإذا كان لهو امرئ القيس لهوا عربيدا مستهترا لأنه لهو الإنسان المترف المدلل القرير، فإن لهو ضليلنا المناصرة لهو جاد ـ إذا استقام هذا التعبير ـ لهو كاسف حزين، حيث لم يتقلب شاعرنا فيما تقلب فيه امرؤ القيس من أعطاف النعيم والرفاهية. لهو المناصرة لهو برىء لا يتجاوز الغناء العذرى الرفاف لفروتا (رسالة إلى فروتا)، أو تبادل مواعيد طفولية بريئة ـ مهما حاول المناصرة أن يضفى عليها ملامح من مغامرات ابن أبى ربيعة الداعرة ـ مع جارته الصبية ذات العيون الزرقاء كعيون مريم العذراء، حيث تطلب منه جارته البريئة اللعوب أن ينتهز فرصة احتفال دينى ليهبط عليها «كهبوط الندى ليلة لا ناه ولا زاجر» كما طلبت صاحبة عمر بن أبي ربيعة ـ الابن البكر للوجه اللاهى من وجوه امرئ القيس ـ منه :

قالت : غدا نسير فى خشوع
لسيد البرية
فكن لما أقوله مطيع
و « اسقط علينا كالندى » فى ليلة التطهير
من فوق ألف سور
موعدنا كنيسة القيامة

(كنيسة القيامة)

وهو ـ لهو المناصرة ـ لا يتجاوز أخيرا التسكع على أرصفة المقهى الرمادى ـ وهو مقهى الفيشاوى الشهير بحى الحسين ـ حيث يأتيه يصطاد السويعات اصطيادا مع أولئك الذين يفدون إلى ذلك المقهى مع الليل، وفى أعينهم ظمأ للدفء فى أحضانه. (المقهى الرمادى) .

على أن هذا الوجه اللاهى ـ على براءته ـ من وجوه ضليلنا المناصرة كثيرا ما تطغى عليه ملامح الوجوه الحزينة الأخرى للملك الضليل، فيغدو هذا الجانب اللاهى الغرير وجها من وجوه مأساة المناصرة، وبعدا من أبعادها الفاجعة؛ فموعده الطفولى اللاهى البرىء مع طفلته فى كنيسة القيامة تحرمه منه قوى البغى والطغيان التى حرمته من أرضه، فقد :

.... جاء صيف خطر الأنياب
أغلق فى وجوهنا الأبواب
أغلق باب الإثم والرحمة فى وجوهنا

(كنيسة القيامة)

وحتى فى لحظات تسكعه على المقهى الرمادى :

تهتف الغربة فى الأعماق .. تزداد عنادا
أيها السارون فى منتصف الليل، وفى أعينكم
ظمأ للدفء فى أحضان مقهى
لتعبوا من صفاء الليل كأس الحزن مكرورا معادا

(المقهى الرمادى)

فاللهو فى تجربة المناصرة فى بعض صوره لون من الهروب، هروب من مأساته التى يحملها فى أعماقه أنى تسكع، والتى تطارده أحزانها أنى هرب، فمن كل صخب المقهى الرمادى وضجيجه لا يمس وجدانه سوى أصداء أغنيتين حزينتين، تتحدث إحداهما إلى زهر البنفسج منكرة عليه أن يكون مصدرا للبهجة والفرح وهو زهر حزين «ليه يابنفسج بتبهج وأنت زهر حزين؟» ، ويوظف الشاعر أصداء هذه الأغنية الشعورية توظيفا بارعا فى تجسيد ذلك الشجن العميق الذى أثارته فى أعماقه :

أيها الزهر الحزين
رغم هذا أنت تبهج
فاترك الأحزان يا أزرق ، دعها للسنين
آه لو تعرف حزن الآخرين
أيها الزهر الحزين

أما الأغنية الثانية التى مست أصداؤها وجدان الشاعر فى ضجيج المقهى الرمادى فهى تلك الأغنية الفولكلورية الشجيّة «آه يا عزيز عينى، وأنا بدِّى أروّح بلدى»، وتختلط أصداء هذه الأغنية فى وجدان الشاعر بأصداء ذلك البيت القديم الحزين :

ولى كبد مجروحة ، من يبيعنى   بها كبدا ليست بذات قروح

تمتزج كل هذه الأصداء وتختلط فى وجدان الشاعر على هذا النحو البارع .

وَالمغنى
كان فى المقهى يغنى :
يا عزيز العين إنى
لتراب الشام مشتاق وفى قلبى جروح
ـ من ترى منكم يبيع الآن لى
كبدا دون قروح ؟!

(المقهى الرمادى)

وهذه الصورة الأخيرة ـ صورة الكبد الجريح التى يتمنى الشاعر أن يبيعها ـ من الصور التى افتتن بها المناصرة، الأمر الذى يشى بعمق مصدرها فى وجدانه، فهو فى مقطع «ناطور ـ أ» من قضيدة (ناطوران) يكرر نفس الصورة: «أواه ياكبدى الجريح. من يشتريك فأستريح» .

لهو ضليلنا المناصرة إذن موقف، موقف احتجاج ضد أولئك الذين حرموا الشاعرمن الانتماء النضالى إلى أرضه وتحمل تبعه قضيتها، ليتاجروا هم بهذه القضية على منابر الخطب وموائد المساومات، وأروقة الحكمة الكسيحة، ولذلك فإننا كثيرا ما نجد هذا الوجه اللاهى اللامبالى يكتسى ملامح ساخرة حادة، ويستعير لسانا لاذعا ليسلق به أولئك حولوا قضيته إلى خطب حماسية جوفاء، وحكم كسيحة :

وأقول اليوم خمر، وغدا .. يا غرباء
اسكتوا يا غرباء
فوراء الثأر منا خطباء
ووراء الثأر منا حكماء

(المقهى الرمادى)

وتلك صورة أخرى من الصور التى افتتن بها المناصرة، والتى مهر فى توظيف التراث لتوليدها من حلال المقابلة بين لحظة تراثية باهرة ولحظة معاصرة منطفئة، مثل

تلك المفارقة التصويرية الساخرة التى تطـالعنا من الأبيات السابقة، ومن قول الشاعر من قصيدة أخرى :

لا يسلم الشـرف الرفـيع من الأذى حـتى تراق علـى جـوانبـه الخطب

(قصيدة «أضاعونى» التى لم تنشر كاملة فى الديوان)

وسندرك ما فى الصورتين من مفارقة سـاخرة مريرة حين ندرك أن الشاعر يستلهم فى الأبيات الأولـى نصين تراثيين ارتبطا بمعانى الحـزم والإصرار الجاد فى طـلب الثأر، وأول هذين النصين عبـارة امرئ القيس «اليوم خـمر، وغدا أمر» بكل مـا تفيض به من وعيد رهيب، وتصميم باتر على الثـأر، أما ثانى النصين فهو بيت ابن أخت «تأبط شرا» من قصيدته المشهورة فى رثاء خاله والإصرار على الثأر له :

ووراء الـثــــأر منى ابن أخت مَـــصِعٌ عـــقـــدته مـــا تُـحل

بكل ما يضطرم به هذا البيت من إصرار جازم على طلب الثأر، ومن خلال تحوير الشاعر لهذين النصين الموروثين استطاع أن يولد هذه المفارقـة التصويرية البارعة، فالأمر الرهيب الذى تتوعـد به عبارة امرئ القـيس الباترة، والتصمـيم القوى الذى لا تنحل له عقدة فى البيت قد مسخا إلى خطب جوفاء وحكم كسيحة.

أما البيت الثانى فهو بدوره تحوير لبيت المتنبى المشهور :

لا يسلم الـشـرف الرفـيع من الأذى حـتى تـراق على جـوانبــه الدم

لتوليد هذه المفارقة الساخرة الأليـمة. وهكذا تتجلى لنا براعة المناصرة فى استلهام موروثه، وتوظيفه، وتوليد أروع إمكانات التعبير منه .

وفى بعض لحظات ضـعف ضليلنا المناصـرة ويأسـه يتغضن هذا الوجـه اللاهى اللامبـالى من وجوه تجربتـه بملامح اليأس الانتحارى المهـزوم، ويغدو اللهو واللامـبالاة موقفـا انتحاريا يتخلص به الشاعـر من ثقل اليأس والإحساس بالهزيمة التى تبـهظ كيانه حين يخذله أنصاره ويحس بالعجز :

مقيم هنا أشرب الخمر حتى الأبد

وحتى تدق المسامير فى النعش .... لا تحملوا الشعراء

دعونى على زق خمر .. وخلوا يدى تحمل الكأس .. حتى تطاول رأس المجرَّة

ولا تطلبو الثأر يا آل حجر، فإنى قتيل العذارى

وكأس من الخمر ، لم أدخل الحرب مرة

(قفا نبك)

والشاعر هنا ينظر أيضا إلى عبارة امرئ القيس «اليـوم خمر وغدا أمر» ويستلهمها استلهاما عكسـيا، وإن كانت هذه الملامح اليائسة العاجـزة لا تلبث أن تغادر هذا الوجه اللاهى من وجـوه الملك الضليل لتـرتسم على وجوهـه الأخرى، ولتـحتل هذه الوجـه اللاهى ملامح وجه آخر من وجوه الملك الضليل وهو وجه الموتور الباحث عن ثأر أبيه، وجه «وغدا أمر» . . . وجه الملك الضليل الأصيل :

سأشرب طيلة يومى ، سأشرب حتى ولو كانت الكأس مُرة

فمن أجل غزلان وَجرة

غدا أدخل الحرب أول مرة

(نفس القصيدة)

هذا هو الوجه اللاهى من وجوه الملك الضلـيل فى تجربة المناصرة، الذى رأينا أنه ـ على جديته ـ ليس أكثـر هذه الوجوه شيوعا فى الديون، وأنه كثـيرا ما يكتسى بملامح بقية وجوه الضليل الأخرى .

٢ - وجه الضائع الشريد :

لقد تنكر الملك حجر لابنه فطرده وشرده، وضيعه صـغيرا ـ على حد تعبير امرئ القيس ـ ولكن الملك الضليل كان وفيا لأبيه فلم يتنكر له بل حمل همه كبيرا ـ على حد تعبيره أيضا ـ فكان من بين إخوته حامل لواء الدعوة إلى ثأر أبيه، ووزع حياته بعد موته بين رثائه وطلب ثأره. وكذلك ضليلنا المناصرة ضيعـه وطنه صغيرا وشرده، ولكنه حمل همومه كبيرا، وكان حمله لهذه الهموم وجها آخر من وجوه ضياعه .

على أن ضياع المناصرة لم يكن فى ترف ضـياع الملك الضليل امرئ القيس ـ على الأقل فى شطره الأول فى حيـاة أبيه ـ فقد كـان جاه الملك حجر العـريض يبسط ظلاله الوارفة على ابنه أنَّى رحل أو حل، فكان ضياع امرئ القيس ضيـاعا مرفها قريرا، نتاجه هذا الجانب العـابث المترف من تراث امـرئ القيس الشـعرى. أما وطن المـناصرة الذى

ضيعه فلم يستطع أن يبسط عليه إلا ظلال مأساته الثقيلة، فعاش يعانى ضياعه الخاص وضياع وطنه، وامتزج الضياعان فى رؤياه فى إحساس واحد ثقيل يلون بظلاله الحزينة حتى أكثر شعر المناصرة فرحا وإشراقا، فالشاعر يحمل مأساة وطنه وضياعه أنى ارتحل، ويرى فى ضياعه الخاص مظهرا من ضياع وطنه، ولذلك يكثر فى الديوان امتزاج ملامح هذا الوجه الضائع الشديد بملامح الوجه المفجوع النادب، والوجه المهزوم اليائس.

يحمل الشاعر إحساسه هذا بالضياع إلى عزيزة تنتظره :

سنة بعد سنة
ستعيشين مع الحزن سنة
وانتظار الطفل أن يرجع من غربته بعد سنة
يذرع الحانات والمقهى الذى يعرفه
باحثا عن سوسنة
فى عيون الخطب الجوفاء فى بحر الوعود الآسنة

(مقطع «الألسنة» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين»)

إنه فى ضياعه وتشرده يبحث عن ومضة أمل، وهو يحس أن عثوره على ذاته رهن بالعثور على وطنه، ومن ثم فهو حين ينشد عودته إنما ينشد معها ـ بل فيها ـ عودة الوطن .

وإذا كان امرؤ القيس قد عثر على من يلقى عليه تبعة ضياعه، وهو أبوه ـ الذى ضيعه صغيرا، وحمّله دمه كبيرا ـ فإن موقف المناصرة لم يكن بهذا اليسر؛ ففى بعض الأحيان يخيل إليه أن أهله هم الذين أضاعوه، ويصبح «الأهل» هم المعادل الوجدانى فى تجربة ضياع المناصرة للملك حجر فى تجربة امرئ القيس :

وأعمامى يهزون المنابر ، آه ... ما ارتجوا ، وما ارتاعوا
مضت سنتان .. قال الشاعر المنفىُّ حين بكى :
« أضاعونى .. وأى فتى أضاعوا »

(أضاعونى)

ولكنه فى أحيان أخرى يحس أن المسئول عن ضياعه هو الوطن ذاته، الذى حمله تبعة مأساته، وألقى على كاهله الغض أثقال نكبته الثقيلة :

رحلت ... وحملتنى عبء هذا النبأ
رحلت ... وحملتنى عبء هذا النبأ

(قفا نبك)

وهكذا يتذبذب ـ فى تجربة المناصرة ـ المعادل الوجدانى للملك المقتول حجر ـ فى تجربة امرئ القيس ـ ما بين الوطن الضائع، والأهل الذين أضاعوه .

ويبلغ الوجه الضائع لضليلنا المناصرة فى الديوان ذروة تمزقه وعذابه حين يتكشف وجهه اللاهى عن قناع خادع يستر به هذا الوجه الضـائع الحزين، فاللهو ذاته قسمة من قسمات هذا الوجه الضائع المعذب .

ويأتى المساء
كئوس مبعثرة ... لم يعد صفاء الليالى صفاء
وأشربه سأما دون معنى هباء (قفا نبك)

وما أشجى هذا التبرير الأسيان الذى يبرر به المناصرة تردده على المقهى الرمادى، وما أفجعه، حين يرد على تساؤل جارته المرتاب عن طبيعة رحلته كل مساء :

كلما يا جارتى جاء المساء
تسألين :
أين يمضى الملك الضليل فى كل مساء
ربما يحمله التيار ، يمضى فى دروب الساقطين
أنت لا تدرين أين ..
أول الليل أجر الخطو .. لا تدرين أين
نحو مقهى أشرب الأحزان من جدرانه قرب الحسين
(المقهى الرمادى)

إن الملك الضليل ـ امـرأ القيس ـ لم يتنكر لأبيـه رغم أنه أضاعـه وشرده، فظل حريصا على الانتمـاء إليه والارتباط بذكراه، لأن فى الانتماء إليه تحـقيقا لذاته . . . فى الانتماء إلى حجر ملجأ من الضـياع. وكذلك شاعرنا الضليل لم يتنكر لوطنه ـ رغم أنه أضاعه وشرده ـ فظل وفيا له، حريصا على تأكـيد انتمائه إليه ـ على المستويين الوجدانى والفنى ـ لأن فى الانتماء إلى هذا الوطن ـ ولو وجدانيا أو فنيًّا ـ ملجأ روحيا على الأقل

مما يعانيه المناصرة من ضياع وغربة وتشرد . وقد اتخذ هذا الانتماء على مستوييه السابقين مظاهر وصيغا عديدة :

فعلى المستوى الوجدانى تمثل هذا الانتماء والإصرار على تأكيده فى ذلك الحرص الدؤوب من المناصرة على تجلية الملامح الأصيلة العريقة لهذا الوطن، وعلى إبراز الأرومة التى ينتسبان إليها معا ـ الشاعر والوطن ـ وهى الأرومة الكنعانية، فهو حريص طوال الديوان على إضفاء الملامح الكنعانية على كل وجوه رؤيته الشعرية وجوانبها؛ ففلسطين عنده «أرض كنعان» والخليل «حبرون» ـ وهو اسمها الكنعانى القديم ـ ويتردد اسم «كنعان» بكثرة واضحة فى الديوان؛ فشهادات الثبوت «نقوش كنعانية» والشاعر الفلسطينى ناهض الريس «شاعر كنعانى» وآخر قصائد الديوان وأطولها تحمل عنوان «من أغانى الكنعانيين» .

وهذا الإصرار على إضفاء الملامح الكنعانية على رؤية الشاعرفى الديوان يمثل بعدا من أبعاد القضية فى وجدان المناصرة وفكره، فهو ـ فوق كونه مظهرا من مظاهر حرص الشاعر على الانتماء إلى وطنه ـ يمثل حجته التى يدحض بها دعوى عبرانية فلسطين، يمثل ـ على المستوى الفنى ـ دليله على نسبة الملك الضليل إلى أبيه الوطن

وحرص المناصرة على تجلية هذا الوجه العريق لا يقتصر على مجرد إضفاء هذه الملامح الكنعانية المتناثرة على بعض أبعاد رؤيته، وإنما يبذل جهدا كبيرا وعناء شديدا فى سبيل تحقيق هذه الغاية :

ويصيح الشجر الملتف فى الليل الصموت
يسأل الأطلال عن آثار جدى
تحتها كل شهادات الثبوت
نقشوها فى صخور غمرتها الريح فى صدر الترائب
وتقولون بأن الرمز فى واد بعيد
وأنا أحفر .. حتى يولد النقش وجدّى من جديد

(مقطع «شهادات الثبوت: نقوش كنعانية» من قصيدة «فى الرد على الأحبة»)

ولنلاحظ أولا دلالة العنوان حيث تعادل النقوش الكنعانية فى هذا الديوان شهادات الثبوت . . . ثبوت نسبة الشاعر إلى وطنه «فلسطين»، أو ثبوت نسبة الملك الضليل إلى أبيه .

ولنلاحظ ثانيا مدى الجهد والعناء الذى يبذله الشاعر فى سبيل تجلية هذا الوجه الذى طمره تراب السنين، وغمرته الريح فى صلب الترائب، وكيف «يحفر» حتى يبرز هذا الوجه .

ولنلاحظ أخيرا أن إبراز هذا الوجه عملية ميلاد جديد؛ فالنقش والجد يولدان من جديد بكل ما يتلبس به الميلاد الجديد من آلام المخاض وعذاباته .

وثمة مظهر آخر فى الديوان لحرص الشاعر عللى تأكيد انتمائه إلى الوطن ـ على المستوى الوجدانى ـ يتمثل فى تلك الرغبة الملحة الحارة فى أن يحيا على تراب ذلك الوطن، ولو مظهرا مهملا من مظاهر طبيعته :

لو أننى قمر فى الشام مرتحل
لو أننى قمر
لو أننى حجر فى الشام منغرس
لو أننى حجر

(مقطع «قمر الشام» من قصيدة «فى الرد على الأحبة»)

وتمثل هذه الرغبة معنى آخر من المعانى التى تلح على وجدان المناصرة، والتى ولع بترديدها تعبيرا عن عمق جذورها فى رؤيته الشعرية، وعن رحابة المساحة التى تحتلها من وجدانه، فهو يكرر نفس المعنى فى مقطع آخر من مقاطع نفس القصيدة :

ليتني كنت نقوشا فى قرى دورا وفي تربة لوط
أو جدارا فارع الطول يغنى للسقوط
ليتنى بئر سبيل
ليتنى حارس أعناب مع الصيف أغنى قرب أحراش الخليل
ليتنى كنت بحيرة
من بحيرات الجليل

(مقطع «إلى شاعر فى الأسر من شاعر فى المنفى» من نفس القصيدة)

ويعكس تكرار الشاعر لأداة التمنى ـ «لو أننى» فى النموذج الأول، و «ليتنى» فى النموذج الثانى ـ مدى إلحاح هذه الأمنية على خاطره، وسيطرتها على فكره .

ومظهر أخير من مظاهر حرص الشاعر على تأكيد انتمائه إلى وطنه على المستوى الوجدانى يتمثل فى ذلك السعى الدءوب المعذب وراء ثأره، وذلك السعى وجه وحده من وجوه الملك الضليل في الديوان سنعرض لملامحه وقسماته بعد قليل .

أما على المستوى الفنى فقد تمثل حرص المناصرة على تأكيد انتمائه إلى وطنه وولائه له فى عدة مظاهر أيضا، ربما كان أبرزها حرصه على استمداد مواد تصويره وأدواته الفنية من بيئة ذلك الوطن، وطبيعته بكل مظاهرها من أماكن وحيوان ونبات وعادات وتقاليد . . . إلخ، حيث تتردد فى الديوان بكثرة لافتة للنظر أسماء الأماكن والبلاد الفلسطينية مثل: القدس، الخليل، الجليل، حبرون، دورا، تربة لوط، المسجد الأقصى، كنيسة القيامة. . . وغيرها، كما تستمد كثير من الصور موادها وأدوات تشكيلها من مظاهر الطبيعة الفلسطينية وما يشيع فى هذه الطبيعة من نباتات مثل: ضفائر الزعرور، عرائش العنب، أزهار الحنون، أشجار الحور، الزنبق البرى، العلّيق، الزيتون، ناطور الشجر، أحراش الخليل. . . إلخ. أو حيوان وطيور كالنوق والجواميس والثعالب والحمام واليمام. . إلى غير ذلك من عناصر البيئة الفلسطينية. والشاعر يعقد بينه وبين هذه الطبيعة بمظاهرها المتنوعة أواصر صلة وودود تشع بالدفء الحميم، لأن هذه المظاهر تمثل فى رؤيته المعادل الواقعى للوطن .

كما تمثل حرص المناصرة على الانتماء إلى وطنه - على المستوى الفنى - فى مظهر آخر هو استلهامه للموروث الفلسطينى، سواء على المستوى التاريخى الكنعانى الذى تجسد فنيا فيما سبقت الإشارة إليه من تمسك الشاعر بإضفاء كثير من الملامح الكنعانية على رؤيته، أو على المستوى الفولكلورى المتمثل فى اقتباساته المتعددة لنصوص من الفولكلور الفلسطينى - محورًا أوغير محور - فى الكثير من قصائد الديوان، بل إن عنوان الديوان ذاته «ياعنب الخليل» هو اقتباس فولكلورى، حيث استعار الشاعر تلك الأغنية الشعبية الفلسطينية عن عنب الخليل فسمى بها إحدى قصائد الديوان، ثم جعلها عنوانا على الديوان كله .

تلك هى ملامح الوجه الضائع المنفى للملك الضليل فى الديوان، وتلك هى آثارها. وإن كانت هذه الملامح كثيرا ما تمتزج فى الديوان بملامح وجه آخر من وجوه الملك الضليل، هو :

٣ - وجه النادب المفجوع :

يضفى هذا الوجه قسماته على كل وجوه الملك الضليل الأخرى فى رؤية المناصرة الشعرية فى هذا الديوان، وكان الشاعر قـد فكر فى تسمية الديوان «قفانبك» وهو عنوان إحدى القصـائد فى الديوان، وعنوان هذا البعد الباكى الحزين من أبعـاد الرؤية الشعرية فيه فى الوقت ذاته .

وفى مرحلة من مراحل تجـربة المناصرة لم يكن شاعرنا الضليـل يملك حيال وطنه القتيل سوى الرثاء والندب، ومن ثم مضى يبكيه أحر البكاء وأفجعه :

مولاى ... نجد أصبحت خرائب
والشام والفرات والدهناء
تنتظر الكتائب

(تظاهرة)

وهو حين يتمنى أن يعـيش فوق أرض وطنه ولو مظهرا من مظاهر طبيـعته يحس باستحـالة تحقيق هذه الأمنية، فـينكفئ على ذاته حزينا مفجـوعا يبكى هذا الوطن الذى تخلى عنه أهله :

لو أننى قمر، لو أننى حجر، لو أننى جبل
لو أنني سفن
لكننى فى بلاد الشام منزرع
أبكى على وطن قد خانه الوطن

(مقطع «قمر الشام» من قصيدة «فى الرد على الأحبة»)

وحتى أغـانى هذا الوطن وأهازيجه تغدو فى سـمع الشاعر أصـوات عويل ترثى الوطن الضائع وتبكيه، بدل أن تكون أغانى فرح وأهازيج سرور :

سمعتك عبر ليل الصيف أغنية خليلية
تظل ترن خلف التل منسية
إذا ما استنسمت ريحا بوادى الجوز غربية

تظل تنوح ما ناح الحمام على سواقى الحب فوق ضفائر الزعرور

(يا عنب الخليل)

وقد اتخـذ هذا البعـد الباكى الـنادب فى رؤية المناصرة فى هذا الديوان مظهـرين أساسيين: بكاء ذاته، وبكاء وطنه، وإن كان البعدان يمتزجـان فى كثير من الأحيان حتى ليغدو بكاء أحدهما بكاء للآخر فى ذات الوقـت، فهو حين يبكى ذاته إنما يبكى ضياعه وتشرده، وغربته عن وطنه، وإحساسه بأنه سيموت بعيدا عن هذا الوطن الذى يتمنى أن يدفن فى ثراه، لتنبت من عظامه وأشلائه حياة جـديدة فوق أرضه، ومن ثم فهو يوصى بأن تدفن عظامه تحت كرمة من كروم هذا الوطن، حتى تخضر من عظامه وأشلائه حياة وخصب، وحـتى يبعث هـو من جديد عبـر تلك الحيـاة الجديدة التى سـوف تدب فى أوصال الوطن :

وبكيت فوق الجسر ، بين القدس فالوادى السحيقِ

وصرخت من يأسى ومن طول السفر

لو مات فارسك المجيد ، ومات ناطور الشجر

فادفن عظامى يا حبيبى تحت كرمتنا على الجبل العتيقِ

تتعتق الأيام والأعوام

ويسح فى الشام المطر

تنمو ، وتخضر العظام

فادفن عظامى وانتظر

يوما من الوادى شروقى

إنى لأخشى الموت من المنفى ، فمن يروى عروقى ؟!

(قفا نبك)

أما المظهر الـثانى من مظاهر هذا الوجه النادب المفجـوع من وجوه الملك الضليل فى الديوان فـيتـمـثل فى رثاء الشاعـر لكل مـلامح الوطن : بلاده، أمـا كنه، مظاهر طبيعته، ذكرياته، على نحو ما رأينا فى «قمر الشام» وفى «ياعنب الخليل» .

وقد وظف المناصرة موروث امـرئ القيس توظيفا بارعا فى التعبـير عن هذا البعد من أبعاد رؤيتـه الشعرية، حيث اسـتخدم نفس المغانى ومنازل الأحـباب والأطلال التى بكاها امرؤ القيس فـى مقدماته الطللية باعـتبارها معادلات رمـزية لمغانى الوطن السليب ومنازل أحبابه المهجـورة فيه؛ ففى «المقهى الرمادى» ينعى المناصرة ضـياع منزل الأحباب فى «سقط اللوى» بين «الدخول» و «حومل» :

يا ساكنا سقط اللوى ، بين الدخول فحومل

قد ضاع رسم المنزل

وهى كلها مـغان شهيـرة بكاها امرؤ القيس كـما نعرف فى مطلع معلقـته. وفى قصيدة «أضاعونى» ينعى الشاعـر ضياع «ماء جلجل» وتلاشى «أيام نجد» . . . وهما من مغانى امرئ القيس فى شبابه اللاهى :

وماء جلجل هنا مفقود

أيام نجد يا حبيبى سافرت ولن تعود

ونلاحظ أن المناصـرة يكثر من استـرفاد مـوروث امرئ القيس فى مـوقف الندب والرثاء بجانبيه؛ رثاء الوطن، ورثاء الذات، وهو لا يكتـفى فى بعض الأحيان بتوظيف معطيات جزئيـة من هذه الموروث كما فعل مثلا فى توظيفه لـبعض المعطيات الطللية فى النماذج السـابقة، بل إنه يستـعير نصوصـا كاملة من التراث الشـعرى للضليل الملك مع تحوير بسيط ليرثى بها بعض أجزاء وطنه السليب، فهو حين يريد رثاء الجولان السورية ـ التى أصبحت فى رؤيته جزءا من الوطن المفقود، وقسمة من قسمات الملك القتيل بعد أن رحبت هذه الرؤية وعمقت ـ عـمد إلى بيتين من القصيدة الرائية التى قـالها امرؤ القيس فى وصف رحلته إلى القيصر ، وهما قوله :

ولما بـدت حـــوران والآل دونهـــا ... نظرت فلـم تبـصـر بعـينيك مـنظرا

تقـطع أســبـــاب اللـبـــانة بيننا ... عـشـيـه جـاوزنـا حـمـاة وشـيـزرا

فأجـرى فيهـما تحويرا طفـيفا ليـصبحـا من أشجى من قـيل فى رثاء «الجولان» الضائعة، وفى إدانة من أضاعها :

ولما بـدت جــولان فـى الأفق طفـلة ... نظـرت فلم تـنظر بعــينيك لـلردى

تقـطع أســبـــاب المـودة بيـنـنـا ... عـشـيـة سلمناك طوعـا إلى الـعـدا

(أضاعونى)

أما حين يرثى ضليلنا المناصرة نفسه وضياعه وغربته فإنه لا ينسى أيضا أن يسترقد تراث سلفه، ويوظف معطياته توظيفا فنيا؛ ففى قصـيدة «قفانبك» التى يرثى فيها نفسه، ويبكى غربته السوداء يقول :

أكلتنى الغربة السواء يا قبر « عسيب »
جارتى ... إنا غريبان بوادى الغرباء
نبعث الشعر ، ونحمى أنقرة
أيها الوادى الخصيب
ربما مرت على القبر هنا يوما حمامة
يا حمامات السهوت
أبلغى عنى التحية
قبل موتى للحبيب

وهو يسترفد هنا بيتى الملك الضليل اللذين سبقت الإشارة إليهما، واللذين قالهما امرؤ القـيس حين سقط صريع المرض فى طريق عودته من عنـد القيصر، وعـرف قصة جارته ابنـة الملوك المدفونة فى سـفح جبل «عسـيب» ـ وهو نفس الجبـل الذى دفن امرؤ القيس فى سفحه ـ :

أجـــارتنا إن المزار قـــريب ... وإنى مـقـيم مـا أقـام عـسـيب
أجــارتنا إنـا غــريبــان ها هـنا ... وكل غـريب لـلغـريـب نسـيب

هذا هو وجه الملك الضليل النادب المفجوع الذى يعد أكثر وجوه الضليل الخمسة فى الديوان امتزاجا بالوجوه الباقية الأخرى، حيث لم يترك وجها منها لم يلق عليه بظل من ظلاله الحزينة .

٤ - وجه الموتور الساعى وراء الثأر :

إن المناصرة حين قرر أن يتحمل تبعة ثأر وطنه ـ الأب القـتيل الذى ضيعه صغيرا وحمَّله دمه كبيرا ـ لم يتخذ هذا القرار فى فورة حماس عاطفى أهوج، وإنما اتخذه وهو يعى تماما فداحة هذه المسئولية التى أخذ على عاتقه تبعتـها، وبعد أن قلب الأمر على كل وجوهه ووجد أن هذا الموقف هو قدره الذى لا معدى له عنه. إنه يعرف أن أسلحته

وإمكاناته ليست فى مستوى المعركـة التى يجب عليه خوضها، وأنه لا يمتلك سوى إيمانه بقضيته ويقينه بعدالتـها، وأن العبء فادح وثقيل، إنه يعرف كل هذا، ولكنه يعرف قبل هذا كله أنه مشدود إلى هذا الـقرار بألف سبب متين، ومن ثم فقـد قرر ـ بعد أن قلب الأمر على وجوهه ـ أن تكون المطالبة بدم أبيه الوطن القتيل هى طريقه :

قضيت الليالى أفرق بين الصواب وبين الخطأ

ولا زاد فى جعبتى غير ما صنعته يدى الآثمة

وما أرسلته مع الفجر لى فاطمة

تقول : انتصر لأبيك .... انتصر لأبيك

سأشرب طلية يومى .... سأشرب حتى ولو كانت الكأس مُرَّة

فمن أجل غزلان « وَجرة »

غدا أدخل الحرب أول مرة

رحلتَ وحمَّلتنى عبْءَ هذا النبأ

رحلتَ وحمَّلتنى عبْءَ هذا النبأ

(قفا نبك)

وعندما قرر الملك الضليـل امرؤ القيس أن يتحمل دم أبيـه وأن يثأر له فإنه انطلق إلى القبائل الحليفة يستنجد بها ويستنهض هممها للثأر لأبيه القتيل، ولـمّا خذلته القبائل ولم تشف غليله لجـأ إلى قـيصـر . . هكذا فـعل الضليل الملك. وهكذا فـعل ضليلنا المناصرة، قـرر أن يستنجد بالقـبائل والمدن، ثم بالقـيصر، وإن كـانت الفروق فى رؤية المناصرة ليـست حاسمة بـين المدن / القبائل والقيـصر، فهـما معا يعـادلان فى وجدانه الطاقات العربية المهـدرة ـ على مستوى الجماهير والقيـادات ـ لقد تسكع المناصرة وتشرد فى تجربته الحياتية على أرصفة المدن / القبائل كما تسكع من قبله الملك الضليل وتشرد، ومثله استنجد بهذه المدن / القبائل لتساعده على استعادة ملكه المسلوب :

ضاع ملكى فى ذرا رأس المجيمر

ضاع ملكى ... وأنا فى بلاد الشام أمشى ، أتعثَّر

من ترى منكم يغيث الملك الضليل يا صخر يغوث

(قفا نبك)

وقـد توسل المناصرة إلـى استنفـار هذه المدن / القـبائل بنـفس أسلوب الشاعـر القديم؛ لمس مشاعـرها القومية، وتحريك عاطفـتها الوطنية عن طريق تذكيـرها بماضيها العريـق وأمجادها الغـابرة، وما حل بحـاضرها من ضـعف وخور، وكـيف اكتـسحت أراضيها سيول الغزاة دون أن يحرك ذلك نخوتها .

مَدُّ الغزاة يسير كالطوفان ، لا تقف المدائن غاضبات

أو هكذا تمضى السنون .. تشيخ جبهتها ، كأنا لم نكن شيئا ولا كنا جبالا راسيات

سرنا إلى البلد البعيد يحثُّنا الركب

وتركت ربعكم الحنون

حتى إذا سرنا إلى قمم الغيوم بدت ديار القدس مسبلة العيون

« وتلفَّت القلب » .

(ذهب الذين أحبهم)

لقد استنهض المناصرة كل المدن / القبائل :

قد جئت من صحراء نجد ، سرت فى أرض الشآم

وشربت من نهر الفرات

وبنيت فى الأوهام للشجعانَ قصر

عرجت صوب مدائن النوم الكسيحة أستغيث

وذكرت أحبابى بمصر

(أضاعونى)

فماذا كانت نتيجة هذا المسعى؟ لقد خذلته المدن القبائل كما خذلت سلفه، وحتى هذا القصر الوهمى الذى بناه فى خياله للشجعان لم يجد من يقطنه، فـ «الكل أقسم أن ينام»، والكل أخلد إلى الجبن، ومن ثم ضـاعت صرخة المناصـرة كما ضاعت صـرخة سلفه الملك الضليل، لقد خذل المناصرةَ حلفاؤُه، وتقـاعسوا عن نصرته «ومضوا يشربون الخمـر فى كل مساء، فى ذرا رأس المجـيمر» ولم يجـد لديهم سوى الخطب الجـوفاء، والوعود الكاذبة الراكدة، ووجد أنه يهدر أيامه سدى :

باحثا عن سوسنة

فى عيون الخطب الجوفاء فى بحر الوعود الآسنة

(مقطع «الألسنة» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين»)

فلجأ المناصرة الضليل إلى القيصر عله يجـد فى إمكاناته الوفيرة وطاقاته الضائعة ما يعينه على الثأر :

مولاى .... قيصر الزمان فى بلاد الروم

وقاهر الهكسوس والمناذرة

يا من خراج ملكه يضيع فى القفار

مولاى يا من ملكه بلا حدود

وجيشه عرمرم

يجتاح « بحر قُلْزُمْ »

ويستعيد ملكنا المفقود

....

مولاى ، نجد أصبحت خرائب

والشام والفرات والدهناء

تنتظر الكتائب

(تظاهرة)

ولكن القيصر لم ينجده ، كما لم تنـجده المدن / القبائل من قبل، وقد عرفنا أن القيـصر المدن / القبـائل فى رؤية الشاعر رمـزان للأمة العربية علـى مستوى القـيادات والجماهير، ومن ثم عاد الشاعر الضليل ينعى رحلته الضائعة :

إن الذين أتيتهم صبغوا الوجوه

وتلفعوا بالصمت فى هذا البلد

وأنا أريد بنى أسد

قتلوا أبى واستأسدوا

ما عاد ينهرهم سوى الخيل الضوامر ، والسيوف بلا عدد

(أضاعونى)

ولكن من أين له هذه الخيل الضـوامر والسيوف بلا عـدد، وهو قد طاف المدائن كلها فلم يجـد أني سار سوى الخطب والوعـود وقصائد الرثاء ؟! لقد أصـبحت مظاهر

البكاء على الوطن / الأب الفقيد طقوس حزن وثنى يمارسها الجميع فى بلادة، فهل يستسلم الضليل الشاعر لعوامل الإحباط ومظاهر التثبيط التى صادفته عبر رحلته لاستنفار المدن / القبائل ؟ هل يسلم حماسه لدوامة البكاء العاجز ويلاشى إصراره فى دموع تلك الطقوس الوثنية؟! كلا، إنه يتجاوز تلك الطقوس البليدة، بل إنه يتحداها ويجابهها، مُصراً على أن ينهض بعبء ثأره فى بسالة انتحارية، ولن يسمح لمظاهر الانهزام، التى تكتنف واقعه أن تفت فى عضده، ومن ثم فهو ينطلق من إدانة هذه المدن/ القبائل التى خذلته، وهجائها، وقطع أسباب المودة بينه وبينها بعد أن عاودته حَمِيَّةُ الضليل الملك :

يا هذه المدن السفيهة .. إننى الولد السفيه

لو كنت أعرف أن نارك دون زيت ..

لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج ما أتيت

أنت التى خليتنى من دون بيت

....

يا هذه المدن السفيهة .. يا مقابر .. يا فجاج

أسقيتنى ملحا أجاج

والزهو قد موهته ، وولغت فيه

بينى وبينك خيط ود ، فاقطعيه

(أضاعونى)

وفى البداية لم يكن المناصرة يعرف الطريق، لقد كان مندفعا بحُميَّا الغضب واليأس من المدن المقابر الفجاج التى استنجد بها فلم تنجده، لا دليل إلا إصراره على عدم الاستسلام، عدم الذوبان فى طقوس البكاء البليد، أو المزايدة على منابر الخطب وموائد المزايدات، لم يكن فى يد الشاعر الضليل فى البداية من دليل عمل سوى هذا، ولكن بعد أن هدأت حُمَيَّا غضبه ابتدأ يبحث عن طريق، إن الثورة على هذه المدن الجبانة التى خذلته خطوة نحو الطريق ولكنها ليست هى الطريق، وأخيرا بدأت الطريق تلوح للشاعر :



خرجت يا مدائن الملوك والحرس

خرجت يا مدائن الزنا التى أصابها الخرس

خرجت باحثا عن الوطن

وقد وجدته على جدار حانة العيون الساهرة

« أنا زى ما أكون عسكرى سكران

ماسك مدفع سعران

أضرب فى الفاضى ، وفى المليان

يا ناس فين السكة ؟ فين السكة ؟ »

(مقطع «سيد حجاب ـ فين السكة» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين»)

إن الطريق تبدأ من جدار حانة العيون الساهرة فى ليل النضال، إنه يبدأ من فوهة المدفع السعران، يبدأ من هناك . . . من قلب الوطن السليب ذاته وليس من أية نقطة خارجه، إن الطريق إليه تبدأ منه، ومن ثم فإنه يضرب بجذوره فى تشبث بتربة هذا الوطن، ويطلب من أحبائه أن يتشبثوا به ولا يفارقوه، فلا مأوى ولا فردوس سواه، وكل الأماكن خارجه منافٍ موحشة يرين عليها حزن ثقيل :

النيل يبكى والفرات

عمان موحشة البيوت

والثلج فى بيرت

ودمشق سوداء الثياب

لا ترحلى .. لا ترحلى

لا تتركى الفردوس للأرض الخراب

(مقطع «ملحوظة أخيرة» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين»)

لقد استقر اليقين الأخير للمناصرة الضليل أنه لا نصير له سوى أرضه ذاتها، سوى ملكه المفقود، ومن ثم فهو يلجأ إليه متشبثا به، وهو لا يتشبث به الآن على المستوى الوجدانى فحسب، بل إنه يحس أنه أصبح مرتبطا به بعلاقة نضالية حارة، ومن

ثم فهو يطلب حـتى من طبيعة هذا الوطن الجـامدة أن تخوض معـه المعركة، وأن تكون موتا للأعداء :

خليلى أنت يا عنب الخليل الحر لا تثمر

وإن أثمرت كن سما على الأعداء .... كن علقم

(عنب الخليل)

فهو يطلب من عنب الخليل الحر أن يبـخل بثماره على الأعداء، وإذا أثمر فلتكن ثماره موتا لهم وهلاكا.

لقد عـرف المناصرة الطريق إذن، إنه طريق النـضال الصعب، وتحـمله هو لتبـعة قضيته كـما حمل سلفه الضليل تبعة ثأر أبيه، ومـن ثم فإنه ينفض عن كاهله كل أثقال الارتباط بواقعـه المدان، ويتخلص من كل طقوسه الميـتة، وينطلق إلى الطريق الذى لاح له، لقد استسلم الجميع، ونام الجميع :

سوى فارس يحمل السيف فى كفه

ويمضى إلى حتفه

« إذا لم نجد من يسد الطريق ويقهرهم فى الغداة

نسد الطريق بأجسادنا »

(موسى بن أبى الغسان)

ولعل هذه اللحظة هى أكثر لحظات هذا الوجـه ـ والديوان كله ـ إشراقا وتفاؤلا، ولن يطالعنا أبدا من الديوان كله مثل هذه الومضة الناصعة المتألقة، فإن المناصـرة يعـرف ـ على الأقل عندما كتب هذه القصيـدة ـ أنه ليس هو ذلك الفارس الذى «يحمل السيف فى كفه، ويمضى إلى حتفه». وقد كان ثمة شعور ـ راسخ فى يقين المناصرة بأن عليه أن يقوم بعمل أكـثر إيجابية من مجرد كتـابة الشعر[١]، وأن للقضـية دينا فى عنق الشـعر الفلسطينى لابد أن يؤديه نضالا وشهادة، ولذلك فما إن يسمع شـائعة غير حقيقية عن استشهاد الشاعـر الفلسطينى ناهض الريس فى حرب ١٩٦٧ حتى يسارع إلى تلقف هذه

---

(١) انتظم الشاعـر بالفعل بعد ذلك بـفترة فى صفـوف الثورة الفلسطينيـة المسلحة، وأصبح وجـها بارزا من وجوهها المشرقة .

الشائعة، ويكتب «مرثاة إلى شاعر كنعانى» يرثى فيـها ناهضا، وكأن شيئا فى لا شعوره كان يحدثه بأن ناهضا أدى باستشهاده دين الوطن فى ذمة الشعر الفلسطينى، وكان يمتزج بهذا الإحساس إحساس آخر بفداحة التضحية المفروضة على الإنسان الفلسطينى، وبدون ثمن، فعلى الرغم من أن ناهضا - فى القصيـدة - دفع أغلى ما يستطيع إنسان أن يدفعه فإن الأعداء :

داسوا رمل المنطار

خلعوا الأزهار

قطعوا الشريان النابض

سرقوا أشعارك يا ناهض

سرقوا أشعارك يا ناهض

(مرثاة إلى الشاعر كنعانى)

وعلى الرغم من أن الشـاعر الضليل قـد تيقن من أن الأعداء لم يسـرقوا أشعار ناهض، ولم يقطعوا شـريانه النابض، فإن إحساس المناصـرة بأنهم «داسوا رمل المنطار، خلعوا الأزهار» يمثل لمحـة يأس مهـزوم فى رؤية الشاعر، ويجسـد قسـمة أساسـية من قسمات وجه الملك الضليل الأخير :

٥ - وجـه اليـائس المهـزوم :

نادرة فى تجربة المناصرة تلك اللحظات التى تخلص فيهـا رؤيته الشعرية لإحساس اليأس والشعور بالهزيمة، ومن ثم فإننا نادرا ما نصادف ملامح هذا الوجه المهزوم اليائس من وجوه الملك الضليل منفـردة مستقلة فى الديوان، ولكن ليس مـعنى هذا أن الشعور باليأس والهزيمة ليس ملمحا من مـلامح الرؤية الشعرية فى الديوان، ولكنه ملمح ممتزج ببقية الملامح الأخرى، فهذا الشـعور اليائس المهزوم يلقى بظلاله الكابية على كل الأبعاد الأخرى للرؤية الشـعرية فى ديوان «يا عنب الخليل» ، وقـسمات هذه الوجـه من وجوه الملك الضليل تطالعنا مرتسمة على وجوه الملك الضليل الأخرى .

وقد رأينا كيف كانت تتغـضن ملامح الوجه اللاهى اللامبالى - فى بعض لحظات الإحساس بالعجـز والقهر - بملامح هذا الوجه اليائس المهزوم، بحـيث يصبح هذا اللهو

هروبا انتحـاريا يائسا من مـواجهة المأسـاة، حيث يعلن شـاعرنا الضليل أنه «مـقيم هنا يشرب الخمر حتى الأبد»، ويطلب من أهله أن يكفوا عن حثه عن طلب ثأر حجر، فهو لم يسبق له دخـول الحرب (فى قصيـدة «قفا نبك»)، ولكن لعـدم أصالة هذه اللحظة، وعدم عمقها فى رؤية الشاعر فإن ملامح وجه آخر أصيل من وجوه الملك الضليل ـ وهو وجـه الموتور الباحـث عن الثأر ـ لا تلبث أن تـزحف على لحظة الانهـزام هذه لتحـتل مكانها فى رؤية الشاعر فيعلن «من أجل غزلان وجرة، غدا أدخل الحرب أول مرة» .

وكذلك تزحف ملامح هذا الوجه اليائس المهزوم إلى الوجه الساعى وراء الثأر من وجوه الملك الضليل، فـيكتسى ذلك الوجه ببـعض ملامح اليأس والهزيمة، فـحين يثور الشاعر فى وجه المدائن التى خذلته تتلون نغمة إدانته لها بنبرات يأس قاتمة :

مسدودة كل الجهات

النيل يبكى والفرات

عمان موحشة البيوت

والثلج فى بيرت

ودمشق سوداء الثياب

(مقطع «ملحوظة أخيرة» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين»)

بل إنه حتـى فى لحظات تألق هذا الوجه الثـائر بملامح الرضا والاعـتزاز بمواقف البذل والفـداء والتضحـية التى يقـفها أبناء الوطن السليب لا يلـبث هذا الوجه أن يربدّ بملامح أسى عـميق ناتج من فـداحة الثـمنَ المبـذول، وقد رأينا فى «مـرثاة إلى شاعـر كنعانى» وفى لحظة إشراق رؤية الشاعر بوميض الاعتزاز بالفداء ـ رأينا هذه اللحظة تربدُّ ببعض ظلال اليأس المهزوم، متـمثلة في إحساس الشاعر بفداحة التـضحية ولا جدواها معا، حيث لم يمنع استشهاد الشهداءِ الأعداءَ من أن يدوسوا رمل المنطار ويقطعوا الأزهار والشرايين النابضة بحب الحياة والأرض، وأن يسرقوا شعر الشعراء المناضلين .

وفى لحظات الرثاء حيث يبكى الشـاعر ذاته أو وطنه يتلون وجهـه النادب الباكى بتلك الملامح اليائسة المهزومة حين يغلبه الإحسـاس بالعجز والقهر، وحين لا يجد سوى البكاء سلاحا فى يديه، وحين يجد نفسه وحيدا مع مأساته بدون نصير :

فى الليل يرتد البكاء المر منهمرا إلى صدرى
وأصيح طول الليل يا دهرى
وطنى يضيع ولا أقول :
آه من الليل الطويل
لو كنت أملك أن يردا :
« ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا »

(ذهب الذين أحبهم)

على أن أ كـثر مـا تمتزج به مـلامح هذا الوجه اليـائس المهزوم من وجـوه الملك الضليل الأخـرى هو وجه الـضائع الشـريد، ولا شك أن بين الوجـهين ـ وجه الشـريد الضائع ووجـه اليائس المهزوم ـ كـثيرا من الـقسمـات والملامح المشتركـة، ومن ثم فإن الإحساس بالضياع كـثيرا ما يمتزج بالإحساس باليأس والهزيمـة فى رؤية الشاعر؛ فعندما ينكفئ الملك الضليل إلى مقـهاه الرمادى مع الليل هاربا من ضياعـه ومأساته يطل علينا الإحســاس بالهزيمة برأسه من بين أحـزان الشاعر وإحســاسه بالضيــاع، حتى ليكاد هذا الإحساس اليائس المهزوم يغطى كل آفاق الرؤية :

ثم يمضى الملك الضليل للمقهى القديم
كللت جدرانه خضر الطحالب
ونسيج العنكبوت
كل ما فيه يموت
هاهنا أدفن رأسى
فى كئوس الخمر حمراء وفي لون الخطب
هاهنا أدفن يأسى
فى رمال دنسوها .... لم تكن
غير هذا الكذب ما ينمو بأعماق الزمن

(المقهى الرمادى)

ولقد كان توزع قسمات هذا الوجه اليائس المهزوم من وجوه الملك الضليل على بقية وجوهه الأخرى حَرِيًّا أن يدفعنا إلى عدم اعتباره وجها مستقلا من وجوه الملك الضليل فى هذا الديوان، وبعدا خاصا من أبعاد الرؤية الشعرية فيه لولا تلك اللحظات العابرة فى الديوان التى يغطى فيها الشعور بالهزيمة كل أفق رؤية الشاعر، ويصبح ذلك الإحساس الثقيل الفادح وجها قاسى الملامح لا تلونه قسمة واحدة من قسمات الوجوه الأخرى، هذه اللحظات العابرة التى ينفرد فيها الإحساس بالهزيمة بكل وجدان الشاعر هى التى جعلتنا نعتبر هذا البعد المهزوم وجها مستقلا من وجوه الملك الضليل فى رؤية المناصرة الشعرية فى هذا الديوان .

فحين يصدم الشاعر منظرُ أعلام الأعداء المرفوعة فوق مدنه الساقطة فى الوقت الذى كانت فيه كل القوى التى تنبأت بالمأساة قد اجتثت وقضى عليها تغلبه هذه الأحاسيس الثقيلة المهزومة مهما حاول أن يفر منها أو يتناساها :

ولكنا نسينا أن عين الحلوة الزرقاء مقلوعة

وأن الراية الأخرى على الأسوار مرفوعة

(زرقاء اليمامة)

وحين يغزو وجدان الشاعر الإحساس بالعقم والجدب والإجهاض والموت فى المخاض وبلوغ النساء سن اليأس تزحف من جديد ملامح هذا الوجه المهزوم اليائس لتغطى كل آفاق رؤيته :

هل أنت تشتاقين أن تقفى على قدميك ثائرة المواجع تصرخين

مات الرجال على الوسادة

عسر المخاض وأنت فى الخمسين

من أين تأتيك الولادة ؟!

(مقطع «ملحوظة ثانية» من قصيدة «من أغانى الكنعانيين»)

ولعل أفجع لحظات اليأس فى الديوان وأثقل ملامح هذا الوجه المهزوم وأفدحها هى تلك اللحظة التى وقف فيها الشاعر بعيدا عن وطنه يحمل الحمائم تحياته إلى أحبابه فيه بينما يعلن سقوطه هو مهزوما . . . . وإلى الأبد :

يا حمامات السهوب

أبلغي عني التحية

قبل موتي للحبيب

داره السمراء شرقيّ نهامة

وأنا أسقط مهزوما إلى يوم القيامة

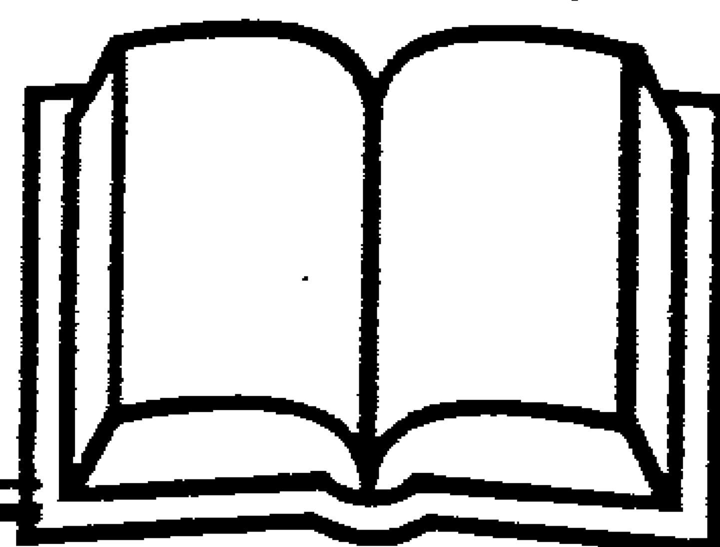
(قفا نبك)

على أن هذه الصرخة اليـائسة لا تتردد مرة أخرى فى الديوان بمثل هذه القـتامة، ولعلها كانت وليدة لحظة انسحاق عـابرة لم تلبث أن تلاشت فى خضم المعاناة الحية فى بقية مراحل التجربة .

كلمة أخيرة :

هذه هى أبعاد رؤية الشاعر الفلسطينى محمد عز الدين المناصرة فى ديوانه «ياعنب الخليل» وقد رأينا كيف تعانقت هذه الأبعاد مع أبعاد تجربة الملك الضليل امرئ القيس بن حجر إلى حـد الامتزاج والتوحـد فى كثير من الأحـيان. كما رأينا كـيف تعانقت هذه الأبعاد فيما بينها وامتزجت إلى الحد الذى كـان يتعذر معه فى بعض الأحيان الفصل بين ملامح وجه من وجوه الرؤية الشعرية فى الديوان وملامح وجه آخر، الأمر الذى يبرهن على أصالـة هذه الرؤية ووحدتهـا وتكامل أبعادها. ولقـد كان من عوامـل صدق هذه الرؤية وعمقها أن محورها كان قضية الشاعر الخاصة وقضية أمته كلها فى نفس الوقت، ولقد كـان الشاعر بالـغ الصدق مع ذاته ومعنا فلم يزيـف قسمـة واحدة من قسـمات رؤيته، بل نقلها إلينا بكل سلبياتها وإيجابياتها، ولم يحاول أن يطلى وجها من وجوهها الكابية بطلاء بـراق خادع، ولهذا اختـار الملك الضليل ليكون عنوانا على هذه التـجربة الحية ـ بكل ما فى حـياة الملك من سلبيات وإيجابيات ـ ولهذا أيضـا اخترته عنوانا لهذه القراءة لديوان المناصرة . وقد رأينا كيف استرفد الشاعر تراث الملك الضليل امرئ القيس ، وكيف رفده هذه التراث بأوفر العطاء، وساعده على تجسد رؤيته الشعرية بكل أبعادها تجسيدا فنيا متميزا .

* * *



القسم الثانى

القصائد

جيكور والمدينة (*)

بدر شاكر السياب

١ - القصيدة :

وتلتف حولي دروبُ المدينة
حِبالا من الطين يمضُغْن قلبي ، ويُعْطِين عن جَمْرةٍ فيه طينة
حبالا من النار يَجْلِدْن عرىَ الحقولِ الحزينة
ويَحْرِقْنَ جيكُورَ في قاع روحي ، ويزرعْنَ فيها رماد الضَّغينة
دروبٌ تقول الأساطيرُ عَنْها
على موقدٍ نَامَ : ما عاد منها
وَلا عادَ من ضفَّة الموتِ سارِ
كأن الصَّدى والسَّكينة
جنَاحَا أبي الهولِ فيها ، جناحان من صخرة في ثراها دفينة
فمن يَفجرُ الماء منها عيونا لتُبْنَى قُرانا عليها ؟
ومن يُرْجِعُ الله يوما إليها ؟

* * *

وفي الليل .. فِرْدَوْسِها المستعارِ
إذا عرَّش الصخرُ فيها غُصُونَه
ورصَّ المصابيحَ تفاحَ نارِ
ومَدَّ الحوانيتَ أوراقَ تينَة

(*) من ديوان « أنشودة المطر » . نشر دار مجلة شعر . بيروت ١٩٦٠

فَمَنْ يُشْعِلُ الحبَّ في كل دربٍ ، وفي كل مقهى ، وفي كل دارِ ؟
ومَنْ يرجع المِخْلبَ الآدميَّ يداً يمسحُ الطفلُ فيها جبينَه ؟
وتخضلُّ من لَمْسِها ، من أُلُوهيَّة القلبِ فيها، عروقُ الحجارِ ؟
وبين الضُّحَى وانتصافِ النهارِ
إذا سبَّحت باسم ربِّ المدينة
بِصوْتِ العصافيرِ في سدْرَةٍ يخلقُ اللهُ منْهَا قلوبَ الصِّغارِ
رَحَى مَعْدِنٍ في أكفِّ التِّجَارِ
لها ما لأسماكِ جيكُورَ من لمعة ، وما لا سِمِها من معانٍ كثار
فمن يَسمع الروح ؟ من يَبْسُطُ الظِّلَّ في لافحٍ من هجير النُّضَارِ ؟
ومَنْ يهتدي في بحَار الجليدِ إليها ، فلا يَستَبيح السفينة ؟
وَجيكَوُرُ ... مَنْ غَلَّق الدُّورَ فيها ـ وجاء ابنُها يطرقُ البابَ ـ دونه ؟
ومَنْ حوَّلَ الدَّربَ عنها ... فَمنْ حيثُ دار اشْرأَبّه إليه دروبُ المدينة
وجيكُورُ خضراءُ مسَّ الأصيلُ ذرى النَّخَلِ فيها بشمسٍ حَزينة
يمدُّ الكرَى لى طريقا إليها
من القلب يمتدّ، عبْرَ الدَّهاليزِ، عبْرَ الدجى، والقِلاعِ الحصينة
وقد نام في بَابِلَ الرَّاقصون، ونام الحديدُ الذي يَشْحَذُونَه
وغَشَّى على أعينِ الخَازنين لُهاثُ النُّضارِ الذي يَحْرُسونه
حصادُ المجاعات فى جنَّتَيْهَا
رحَى من لظًى ، مرَّ دَرْبي عليها
وكَرْمٌ عَسَاليجَهُ العاقراتُ شَرَايينُ تُمّوزَ عبْرَ المدينة
شَرَايينُ في كلِّ دارٍ ، وسجنٍ ، ومقهى
وبارٍ ، وفي كلِّ مستشفياتِ المجانينِ ، في كل مَبْغًى لَعَشْتَارَ ... يُطلعْنَ
أزهارَهُنَّ الهَجِينَة

مصابيحَ لم يُسْرَجِ الزَّيْتُ فيها وتَمْسَسْهُ نارُ
وفي كل مقهًى ، وسجنٍ ، ومبغًى ، ودار
« دمي ذلك الماءُ ، هل تشربونه ؟
ولحمي هو الخبزُ ، لو تأكُلُونَه »
وتَـمُّوزُ تبكيه لاةُ الحزينة
تَرْفَع بالنُّواحِ صَوْتَها مع السَّحَر
ترفع بالنُّواحِ صوتَها كما تَنَهَّد الشجر
تقول : « يا قطارُ ، يا قَدَر
قَتَلْتَ ـ إذ قتلته ـ الرَّبيعَ والمطر »
وتنشر « الزمانُ » و « الحوادثُ » الخبر
ولاةُ تستغيثُ بالمضمِّدِ الـخَفِر
أن يُرْجِعَ ابْنَهَا ، يديه ، مُقْلتيه ، أيَّما أثر
وترسلُ النُّواحَ : « يا سنابلَ القمر
دَمُ ابنيَ ، الزُّجاجُ في عروقه انفجر
فكهرباء دارِنا أصابت الْحَجَر
وَصَكَّه الجدارُ ، خَضَّه ، رماه لمحةَ البصر
أراد أن يُنير ، أن يبدِّدَ الظَّلامَ .. فانْدَحَر »
وترسلُ النُّواحَ ... ثم يَصْمُتُ الْوَتَر
وجَيْكُورُ خَضْرَاءُ مسَّ الأصيلُ ذُرَى النَّخْلِ فيها بشمسٍ حزينة
ودَرْبِي إليها كومضِ البرُوق
بَدَا واخْتَفَى ، ثُمَّ عَادَ الضِّياءُ فَأَذْكَاهُ .. حتى أنَارَ المدينة

وَعَرّى يدى من وراءِ الضِّمَاد ، كأنَّ الجراحاتِ فيها حُرُوق

وجيكُورُ مِنْ دُونها قام سور ، وبوَّابةٌ ، واحْتَوتْهَا سَكينة

فَمَنْ يخرِقُ السُّورَ ؟ من يفتحُ البابَ ؟ يُدْمِى على كلِّ قُفْلٍ يمينَه ؟

ويُمْنَاى .. لا مِخلَبٌ للصِّراع ، فأسعَى بها فى دُروبِ المدينة

ولا قَبْضَةٌ لابتعاثِ الحياةِ من الطِّينِ ... لكنَّها محضُ طِينَة

* * *

وجيكُورُ مِنَ دُونِهَا قامَ سورٌ ، وبوابةٌ ، واحْتَوتْهَا سكينة

٢ - القراءة :

يطالعنا الشاعـر منذ عنوان القصيـدة بقطبى الرؤية الشعريـة فيها وهمـا «جيكور» «والمدينة» ، فالقصيـدة تقوم كلها على مفارقة تصويرية ضخـمة طرفاها هذان القطبان : جيكور ، والمدينة .

«وجيكور» قـرية صغيرة من أعـمال لواء البصرة جنوبى العـراق وهى القرية التى احتضنت مولد الشاعر ونشأته الأولى، وامـتزجت فى وجدانه بكل معانى البراءة والنقاء والطهر والحنو التى ترتبط بهذه المرحلة الأولى من حياة الإنسان، ولهذا أصبحت جيكور فى تراث السياب الشـعرى رمزا لكل معانى الصفـاء والبراءة والحنو والخصب والعطاء، ومـا يدور فى فلك هذه المعانـى من إيحاءات سـاميـة، رمـزا من رموزه الأصـيلة التى صاحبته فى رحلته الشعرية بمراحلها المختلفة، ومع تنوع دلالات جيكور وتعدد إيحاءاتها تبـعا لتنوع الرؤى الشـعرية وتعـددها فإن هذه الدلالات والإيحـاءات ترتبط كلها بـهذا الإطار الإيحائى العام .

ووضع الشاعر للـمدينة منذ عنوان القصيـدة فى مقابل جيكور يضفـى عليها من الإيحاءات والدلالات مـا يقابل تلك المعانى التى ارتـبطت رمزيا بجيكور، بحـيث يبدأ القارئ فى الولوج إلى عـالم القصيدة وهو مهـيأً نفسيـا لاستقبال مـثل هذه الإيحاءات والدلالات، ولا يتركـه الشاعـر ينتظر طويلا قبل أن تبـادره المدينة بمثل هذه الدلالات؛ فمنذ البيـت الأول يطالعه الوجه الجامد القـاسى لهذه المدينة، متمـثلا فى تلك الدروب

الظالمة التى تحـاصر الشاعـر : «وتلتف حولى دروب المدينة»، فـالتفـاف الدروب حول الشاعر يعطى إيحاء قويا بالحصار والسجن الذى يعانيه الشاعر داخل هذه المدينة .

ومع الكلمة الأولى من البيت الثـانى «حبالا» تأخذ عملية الالتـفاف هذه مدلولا جديدا، حيث تتحول هذه الدروب التى رأيناهـا فى البيت الأول تلتف حول الشاعر إلى حبال، وارتباط «الالتفاف حول . .» بـالحبال يعطى إيحاء بالموت والخنق والشنق ـ التفاف الحبل حـول العنق مثـلا ـ أو فى أفضل الأحوال بالأسـر والتكبيل وبالقـيود. ولكن مع التقدم فى البيت نجد أن هذه الحبـال ـ التى تحولت إليها الدروب ـ حبال من الطين تمضغ قلب الشاعر، وتسـتبدل بالجمرة المتوهجـة فيه طينة خامدة منطفئـة، وإذن فالموت موت معنوى، هبوط بروح الشاعر من آفاق التـوهج والاضطرام إلى حضيض الطين والخمود، ولنلاحظ مؤقتـا أن النار ـ الجمرة ـ ارتبطت هنا بمعانى السمـو والارتفاع والتوهج، على حين ارتبط الطين بمعانى الهبوط والخمود .

ومع البيت الثالث نجده هذه الدورب الحـبال تتحول تحولا جديدا فـتصبح حبالا من النار، ولكنها ليست تلك النار المباركـة، نار التأجج والحيوية والاضطرام، وإنما هى النار المدمرة الحارقة، التى تجلد عرى الحقول الحزينة، وتحرق جيكور فى قاع روح الشاعر وتزرع فيهـا رماد الضغينـة، ولنلاحظ أن كلا من النار والطين ـ المتمثل هنـا فى الحقول العارية ـ قد أخـذ فى البيت الثالث مدلولا يكاد يكون مناقضـا لمدلوله فى البيت الثانى؛ فعلى حين كانت النار ـ الجمرة ـ فى البيت الثانى قـيمة إيجابية جليلة، ترمز إلي السمو والتوهج والاضطرام أصبحت فى البيتين الثالث والرابع قـيمة سلبية ضارة ترتبط بالحرق والتدميـر، وعلى حين كان الطين في البيت الثانى قـيمة سلبية هابطة ترمـز إلى الخمود والانطفاء أصبـحت الحقول ـ التى هى صورة من صـور الطين ـ فى البيت الثالث قـيمة إيجابيـة ترمز إلى الخصب الذى دمرته المدينة بـنيرانها المخربة. إنه منطق المفـارقة وإبراز التناقض الذى يحكم بناء القصيدة كله كمـا سنرى، وإنها اللغة الشعرية الثرية بالدلالات والإيحـاءات، والتى يُكْسِبُ الشـاعـرُ فى إطارها الألفـاظَ دلالاتهـا المتنوعـة إلى حـد التناقض، مع خضوع هذا التنوع الثرى لنظام فنى صارم .

ولنلاحظ أيضا أن الشاعر اسـتخدم الأفعال كلها هنا فى صـيغة المضارع «تلتف، يمضغن، يعطين، يجلدن، يحرقن،يزرعن» ليوحى بمعانى المثول والشخوص والاستمرار لعلمية الحصار والقتل الروحى التى تمارسها المدينة ضد الشاعر .

وخـلال الأبيات الثـلاثة الأولى لم يطالعنا وجـه جـيكور إلا من خلال الإيحـاء العكسى لملامح وجـه المدينة، ويطالعنا وجه جيكور المباشر لأول مـرة فى البيت الرابع حزينا مهزوما، تحرق نيرانُ المدينة ملامحَـه فى أعماق روح الشاعر؛ فجيكور إذن تتجرد من مدلولها الواقعى المادى لتـتحول إلى قيمة روحيـة تعيش فى أعمق الأغوار من روح الشاعر، وتعدو عليـها مادية المدينة بلهيبها الحارق، جـيكور هنا رمز لكل المعانى والقيم الروحية النبيلة التى تقابل القيم المادية الجـامدة التى ترمز إليها المدينة، وهى ممتزجة بذات الشاعر ومتعرضة معه لعدوان المدينة وقسوتها؛ فدروب المدينة التى تحاصر الشاعر وتخنقه هى ذاتها التى تحرق معالم جيكور فى أعماق روحه .

وبعد هذه الإطلالة الحـيية الحـزينة من وجه جيكور فى البـيت الرابع يتوارى من جديد ويعود إلينا وجـه المدينة الجهم منذ البيت الخامس، ويبـرز لنا دورها المدمر القاتل واضحا جليا هذه المرة، فإذا كان القتل الذى كانت تمارسه المدينة ضد الشاعر فى الأبيات السابقة قتلا معنويا فإنها فى الأبيات التاليـة تمارس قتلا حقيقيا؛ فمن يذهب إلي دروبها لا يعود، والشاعر يستغل هنا الموروث الشعبى؛ فيستعير أولا جو الحكايات الشعبية التى تحكيها الجـدات للصغار حول المواقـد المنطفئة فى آخر الليـل، ويستعير ثانيـا معطى من المعطيات الشائعة فى تلك الحكاية الشعـبية وهو ذلك المعطى المتصل بالطرق المهلكة التى لا يعود من يسيـر فيها، وهو معطى يتردد كـثيرا فى الحكايات الشعبيـة، فيجعل دروب المدينة هى تلك الطرق المهلكة التى ما عـاد منها أحد، ويقرن بينها وبين الموت فيـجعلها معادلة للموت الذى لا يعود منه أحد .

ولا يلبث الشاعر أن يستدعى تراثا آخـر وهو التراث الإغريقى فى مجال تصويره للدور المهـلك الذى تمارسه المديـنة، حيث يستـدعى من أسـطورة أوديب الإغـريقـية «أبا الهول» ذلك الحيوان الخرافى الذى كان يقـبع على أبواب طيبة ويقتل كل داخل إليها لا يستطيع حل الأحجية التى يلقيها عليه،ويربط بينه وبين تلك الصخرة الدفينة فى ثرى المدينة والتى ترمز إلي جمودها وجفافها، وهكذا تمتزج إيحاءات الموت والهلاك التى تشع من أبى الهول بإيحاءات الجفاف والجدب التى تشع من الصخرة . . . وتستدعى الصخرة إلي ذهن الشـاعر الآية القرآنيـة الكريمة ﴿وَإِذِ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِن رِّزْقِ اللَّهِ .. ﴿٦٠﴾﴾ (البقرة ـ ٦٠)، وقد استلهم الشـاعر هذه الآية الكريمة استلهامـا عكسيا

ليولد منها مفارقة تصويرية بارعة؛ فإذا كانت ضربة عصا موسى قد فجرت الصخرة عيونا فإن هذه الصخرة الجلمود الكامنة فى ثرى المدينة لا تجود بأى ندى، ولذا فإن الشاعر يتساءل فى حسرة يائسة «فمن يفجر الماء منها لنبنى قرانا عليها؟ ومن يرجع الله يوما إليها؟»، واستلهام الشاعر هنا للآية الكريمة استلهام خفى يستشعره القارئ من بعيد دون أن يحس أن الشاعر قد استدعى الآية استدعاء مباشرا. والقرية والمدينة هنا ما زالا يحملان مدلولا رمزيا، فالشاعر ما زال يحلم بأن تنهض قيم البراءة والعفوية والخصب التى تمثلها القرية على أنقاض مادية المدينة وجفافها وفقرها الروحى .

وسنلاحظ أن الشاعر كلما عرض ملمحا من ملامح وجه المدينة الجهم القاسى أتبعة بأمنية حارة أن تحل قيم القرية النبيلة محل هذه الملامح الجامدة، وهو يصوغ هذه الأمنية في صورة تساؤل ملهوف ذائب، وقد التزم هذا النسق على امتداد القصيدة .

وفى المقطع الثانى يعرض الشاعر لوجه آخر من وجوه المدينة، وهو ليلها، فردوسها المزيف المستعار؛ ففى الليل تضع المدينة على وجهها الأصباغ، وترص مصابيحها فاكهة محرقة - تفاح نار - وهنا تخايلنا من جديد أصداء من الموروث الدينى متصلة بقصة الخطيئة الأولى، وعصيان آدم لربه وأكله من ثمار الشجرة المحرمة هو وحواء حتى بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة، وهو يستدعى الحكايا التى دارت حول نوعية هذه الشجرة المحرمة استدعاء خفيا، ويستدعى معه أجواء الخطيئة الإنسانية الأولى؛ ففردوس المدينة المتمثل فى ليلها المغروق بالأضواء والحانات فردوس كاذب وبىء، ليس فيه إلا ما يذكر بالخطيئة ويدعو إليها .

وبعد أن يعرض الشاعرملامح هذا الوجه الموبوء من وجوه المدينة يتبعه كشأنه بتلك الأمنية الحارة فى أن تحل تلك القيم النبيلة العذبة التى تمثلها القرية محل مادية المدينة وزيفها، وأن تنتشر ملامح القرية الرحيمة على وجه المدينة الرجيم، وتأتى هذه الأمنية أيضا فى صورة تساؤل حار أسيف :

فَمَنْ يُشْعِلُ الحبَّ فى كل درب ، وفى كل مقهى ، وفي كل دارِ

ومن يرجع المِخْلَبَ الآدمىَّ يدا يمسح الطفل فيها جبينه

وتَخْضَلُّ من لمسها ... من ألوهيَّة القلب فيها ... عروق الحِجَارِ

ومن جديد يعود الشـاعر إلي إبراز وجه آخر من وجوه المدينة الجهـمة؛ فإذا كان ليل المدينة فردوسا زائفا ظاهره الزينة والضياء وباطنه الخطيئة والوحشية والخلو من الحب والرحمـة والمعانى الروحانيـة فإن نهارها بدوره صـورة من صور القسـاوة والمادية المغلفة بطلاء زائف من الروحانية يعجز عن ستر حقيـقتها القبيحة، فالمادية رحى طاحنة فى يد التجـار تعرك الناس، وتسبِّح باسم رب المدينة، مـحاولة أن تستعـير صوتا روحيـا عذبا «صوت العصافـير فى سدرة يخلق الله منها قلوب الصغـار» . . . إنها صورة أخرى من صور التزييف الذى تمـارسه المدينة لتستر وجـوهها القبيحـة، ففى الليل تستعـير صورة الفردوس المغـرورق بالأضواء لتحجب به حـقيقتـها الآثمة الوبيئـة، وفى النهار تستـعير لرحى المال الطاحنة ـ التى تدور فى أكف التجار مسـبحة باسم الذهب الذى اتخذته إلها من دون الله ـ صوتا غيـر صوتها، وشكلا غيـر شكلها، ومعنى غير مـعناها؛ فتستـعير لصوتها صوت العصافير فى سدرة يخلق الله منهـا قلوب الصغار، وتستعير لصورتها ما لأسماك جيكور من لمعان، وتستعيـر لمعناها مالجيكور من معان كثار، ولكن كل ذلك لا يغنى عنها شيئا، ولا ينجح فى حجب حقيقتها الكريهة .

ويعقب الشـاعر بذلك التـساؤل الذى يجسد أمنيته الملحـة فى أن تَنْسَخَ قيمُ النقاءِ والحنوِّ والروحانية المرتبطة بالقرية كلَّ هذه المظاهر المادية الوبيئة :

فمن يسمع الروح ؟ من يَبسُطُ الظلَّ فى لافحٍ من هجير النُّضَار ؟

ومن يهتدى فى بحار الجليد إليها . فلا يستبيح السفينة ؟

وبعد أن يستعرض الشاعر هذه الملامح القـاسية للمدينة وهذه الوجوه الجانية التى تحملها يحس بحنين حـارف إلى جيكور، و لكن جيكور محجـوبة، وثمة أسوار وأبواب وجدران تحول بينه وبينها :

وجيكور من غَلَّقَ الدورَ فيها ـ وجاء ابنُها يطرق الباب ـ دونه ؟

إنها المدينة هى التى أغلقت فى وجهه أبواب جـيكور ، وحالت بينه وبينها، فهى تصر على محـاصرته حتى فى بحثـه الروحى عن جيكور، فأينما اتجـه ينشد دربا يقوده لجيكور فإن دروب المدينة تطارده وتشرد بدربه عنها :

ومَنْ حوَّلَ الدربَ عنها ؟ فمنْ حيثُ دار اشرأَبَّتْ إليه دروبُ المدينة

ولكن رغم كل العقبات التى تضعها المدينة فى طريق عودته إلى جيكور، فإن ثمة دربا روحيا خفيا يمتد بين روحه وجيكور، عَبْرَ كلِّ مظاهر المادية والزيف فى المدينة، عَبْرَ كلِّ السدود التى تحاول المدينة أن تقيمها بينه وبين جيكور، إنه درب سرى :

من القلب يَمْتَدُّ عَبْرَ الدهاليز ، عَبْرَ الدجى والقلاعِ الحصينة

وقد نام فى بابلَ الراقصون ، ونام الحديدُ الذى يَشْحَذُونَه

وغشَّى على أعينِ الخازنين لهاثُ النُّضَارِ الذى يحرسونه

ولكن هذا الطريق لا يمتد إلا فى الحلم . . . فى الكرى حين تغفو مظاهر المادية فى المدينة، ويهدأ صخب مهرجانها اللاهى، وتشخص جيكور فى حلمه ويمضى يُنَمِّى تلك الومضات التى رمضت فى رؤياه من قبل عن جناية المدينة على جيكور فتتجسد هذه الجناية فى صورة رائعة يمتزج فيها الواقع بالرمز، ويتعانق الحاضر بالتراث، وتختلط الحقيقة بالحلم على نحو بالغ الروعة، فحصاد المجاعات فى جنات جيكور، وثمار جوع أبنائها يتحول فى المدينة إلى رحى من اللَّظَى ـ لعلها هى تلك الرحى التى رأيناها منذ قليل تدور فى أكف التجار مسبحة باسم الذهب الذى عبدته المدينة من دون الله ـ ويدعم الشاعر هذه الصورة البارعة باستدعاء الموروث، والمصدر الذى يسترفده هذه المرة هو التراث البابلى ـ وهو أحد تراثات العراق بلد الشاعر ـ فيستعير من هذا الموروث أسطورة افتتن بها افتتانا كبيرا، وهى أسطورة «تموز» إلـه الخصب والنماء فى الأساطير البابلية الذى اغتاله خنزير برى، وهو يبعث إلى الحياة مع مقدم الربيع فينتشر الخصب بمقدمه، وقد وظف الشاعر هذه الأسطورة توظيفا ذكيا فى اتجاه المعنى الذى يريد تقريره، فاستغل صورة تموز القتيل ـ الذى امتزجت ملامحه بملامح جيكور الضحية ـ وجعل شرايينه أغصان كرم عاقر عقيم تمتد عبر المدينة . . عبر دورها، وسجونها، ومقاهيها، وباراتها، وملاهيها، ومستشفيات المجانين فيها، ومواخيرها ـ فهو لا يرى من المدينة إلا كل ملامح السقوط والانحدار ـ وهذه الأغصان العاقر تثمر أزهارا هجينة، وتتحول هذه الأزهار إلى مصابيح منطفئة خامدة لا ضوء فيها. ويستلهم الشاعر هنا آية كريمة أخرى هى قوله تعالى فى سورة النور: ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَّ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ..**﴾ (النور: ٣٥) ، وهو يستلهم الآية

الكريمة استلهاما عكسيا ليولد منها مفارقة تصويرية بارعة، فالمصابيح التى تثمرها أغصان الكرم العاقر ـ التى هى شرايين جيكور الممتدة عـبر المدينة ـ ليست تلك المصابيح المباركة التى يكاد زيتها يضىء ولو لم تمـسـسه نار، وإنما هى مصابيح منطفئـة ملعونة «لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار» .

ولا يلبث الشاعر أن ينـعطف إلى مصدر آخر من مصـادر التراث، والمصدر الذى انعطف إليه هذه المرة هو الموروث المسيحى، حيث استهلم العبارة التى وردت فى الكتاب المقدس على لسان المسيح عليه السلام فى العشـاء الأخير، حين «أخذ يسوع الخبز وبارك وكسـر وأعطى التلامـيذ وقـال : خذوا كلوا، هذا هو جـسدى، وأخـذ الكأس وشكر وأعطى قـائلا: اشربـوا منها كلكم لأن هـذا دمى» (إنجيل مـتى ـ الإصـحاح السـادس والعشرين)، وقـد حور الشاعر فى العـبارة بما يلائم السياق الشـعرى، كما مـزج مزجا بارعا بين شـخصيتى المسـيح عليه السلام وتموز؛ فـالكلمات هى كلمات المسيح ـ كـما أوردها الكتاب المقـدس ـ ولكن الشاعر يضعـها على لسان تموز ـ كـما يقتضى السـياق الشعرى ـ فالدماء هى دماء تموز المسفوكة عبر دروب المدينة، والخبز الذى تأكله المدينة هو لحم تموز القتـيل، بل إننا نجد أن هاتين الـشخصـيتين اللتين اتحـدتا ترمزان هنا للشـاعر نفسـه؛ ابن جيكور الذى اغتـالته المدينة بمظاهر حـضارتها المادية، بل بأكـثر هذه المظاهر نفعا، ولذلك فإننا حين نسمع بكاء لاة لتموز القتيل نسمع فيه بكاء لقتيل معاصر صعقه التيار الكهربائى الذى انتشر فى الحائط، فحـتى أكثر مظاهر حضارة المدينة وضاءة ونفعا له وجهـه القاتل الذى لا يرى الشـاعر منه سواه، فـهذا القتـيل إذن ليس تموز وإنما هو الشاعر نفسه، والنادبة هنا لـيست لاة التى تندب تموز، وإنما هى جيكور التى تندب ابنها الذى قتلته المدينة، والقتل هنا قتل معنوى رغم أن الشاعر يجسده تجسيدا ماديا واقعيا .

وتعود جيكور من جديد تصافح رؤيا الشاعـر حزينة جميلة رغم حزنها، يلامس الأصل ذرى النخل فيها بشمس ذهبـية حزينة، والدرب الخفى الذى يربطه بجيكور درب غير مستقـر، فهو يلوح ويختفى كومض البروق، ثم يعود من جديد مـضيئا ألاقا حتى ليضئ المدينة كلها، ولكنه فى كل حال يظل حلميـا لا يعيش إلا فى خيال الشاعر، أما على المستوى الواقـعى فإن جـيكور تظل نائية عن الشـاعر تفـصل بينه وبينهـا الأسوار والأبواب التى يدرك بوعى أنه عـاجز ـ على المستوى الواقـعى ـ عن اخـتراقـها، فـقد اغتالت المدينة كل قوى المقاومة والنضال فيه، وحولت يديه من قبضة لابتعاث الحياة من الطين إلى محض طينة، كما حولت من قبل الجمرة المتوهجة فى قلبه إلى طينة خامدة .

وتنتهى القصيدة نهاية حزينة توحد بين الشاعر وجيكور - رغم أنها تفصله عنها أو تفصلهـا عنه - فكما أن الشاعـر يبدو منذ بداية القصـيدة سجـينا محاصـرا تلتف حوله دروب المدينة وتأسره فإن جيـكور تلوح بدورها فى نهاية القصيدة سجـينة محاصرة «من دونها قام سور، وبوابة، واحتوتها سكينة». وهـكذا يتحد الشاعر بجيكور فى كون كل منها محاصرا معزولا، ويكون ما يوحد بينهما هو ذاته ما يفرق بينهما .

٣ - إضاءات نقدية :

يعتبـر موقف الشاعر الريفى من المدينة المعاصرة وإحـساسه بالغربة والضيـاع فيها بعدا أساسـيا من أبعاد الرؤية الشعرية فى ديوان شـعرنا المعاصر، فقـد ولع شعراؤنا من أبناء القرية بإبراز جهامة المدينة وقسوتها وماديتـها فى مقابل حنو القرية ودفئها وبراءتها. ولعل من أبرع من حـملوا لواء التعبـير عن هذا البـعد من أبعاد رؤية الـشاعر المعـاصر الشاعـر المصرى أحمد عـبد المعطى حجازى فـى ديوانه الأول «مدينة بلا قلب»، وهذه المدينة بلا قلب هى القاهرة، التى وفد إليها الشاعر من قريتـه فى ريف مصر، فاستقبلته بوجه متجهم جامد استطاع الشاعر أن يبرزه ببراعة فى هذا الديوان الذى تكاد المقابلة بين المدينة والقرية تكون هى محور الرؤية الشعرية فيه كله .

ولكن على كثـرة من عبروا عن هذا البعـد، فإن تجربة السياب تظـل تجربة فريدة متـميزة بين هذه التجـارب، فقد نجح فى أن يجعـل من «جيكور» تلك القرية الصغـيرة المتواضعـة فى جنوب العراق معلمـا بارزا من معالم شعـرنا المعاصر ورمزا أسـاسيا من رموزه الفنيـة، وذلك بما أضفى عليـها من دلالات، وما فـجر فيـها من طاقـات إيحاء وإشعاع، فكانت جيكور فى شعـره كله هى الملجأ الروحى الأمين الذى يلجأ إليه بروحه ويلقى بحمولة همومه بين أحضانه فيـجد الأمن والطمأنينة والحنو الصادق العميق، كان يلجأ إليهـا من عناء النضال والمجالدة فى مرحلة الكفـاح، كما كان يلجـأ إليها من آلام المرض الفتـاك فى مرحلة الاحتضـار، فكان يجد فى كل الأحوال لديهـا الصدر الرءوم المواسى الذى يحتـضن آلامه الجسـمية والنفسـية على السواء، لذلك كـانت جيكور فى شعـر السـياب - فى شتى مراحله - هـى الملاذ الروحى الدافئ الذى يشع بكل إيحاءات الحنو والنقاء والدفء والروحانية، والذى تتنوع إيحاءاته وتـتعدد على نحو يستلزم دراسة خاصة لجيكور فى شعر السياب .

والسياب كما قلنا يقيم بناء هذه القصيدة على مفارقة تصويرية ضخمة طرفها الأول جيكور بكل ما تمثله من معانى الروحانية والدفء والظل والأمان، وطرفه الثانى المدينة بكل ما ترمز إليه من معانى المادية والقسوة والجهامة والجفاف، وقد كان منطق المفارقة وإبراز التناقض هو الذى يحكم بناء القصيدة برمته، حيث دعم الشاعر هذه المفارقة الكبرى التى قام عليها بناء القصيدة كله بمجموعة من المفارقات الجزئية، ووضع طرفى المفارقة الأساسيين فى علاقة إيجابية، يتفاعلان فى إطارها ويتحاوران، ومن خلال تفاعلهما وحوارهما المستمر ينمو بناء القصيدة ويتطور وتتوالد صورها ورموزها ومفارقاته الجزئية، وعلى الرغم من أن صوت المدينة في الحوار هو الأكثر ارتفاعا وبروزا فإن صوت جيكور ـ بما أكسبه الشاعر من نبرات جلال ودفء وإنسانية ـ يظل هو الأكثر عمقا والأقوى تأثيرا، رغم أن القصيدة كما رأينا تنتهى وقد انتصر ـ على المستوى الواقعى ـ صوت المدينة وانتهت جيكور سجينة محاصرة «من دونها قام سور، وبوابة، واحتوتها سكينة» .

وقد رفد الشاعر المفارقة الأساسية بمجموعة من المفارقات الجزئية التى تعمق ملامحها وتبرزها؛ كالمفارقة بين الجمرة المتوهجة التى كان يحتويها قلبه والطينة الخامدة التى استبدلتها المدينة بهذه الجمرة، والمفارقة بين مظهر الليل ـ فردوس المدينة المستعار ـ بما يترقرق فيه من أضواء وزينة وبين حقيقته الوبيئة كمباءة للخطيئة والقسوة والظلم، والمفارقة بين مظهر تلك الرحى المادية التى تدور فى أكف التجار مسبحة باسم المال رب المدينة بما موّه به هذا المظهر المادى نفسه من طلاء روحى متمثل فى استعارته لصوت العصافير فى سدرة يخلق الله منها قلوب الصغار، واستعارته للمعة أسماك جيكور، ومعانى اسم جيكور الكثار ـ وبين حقيقة هذه الرحى الطاحنة التى تعرك كل القيم الروحية السامية وتطحنها، ثم تلك المفارقات ذات المعطيات التراثية التى ولدها من استدعائه لعناصر التراث كما سنرى .

وفى الوقت الذى تحمل فيه «المدينة» فى القصيدة ـ إلى جانب دلالتها الرمزية ـ ملامح واقعية واضحة، فإن مدلول جيكور يكاد يكون مدلولا رمزيا خالصا؛ حيث تخلت عن مدلولها الواقعى كقرية صغيرة من قرى البصرة بالعراق، لتصبح رمزا شعريا رحيبا يفيض بإيحاءات الطهر والبراءة والسكينة والروحانية، فهى ـ حتى وهى محاصرة سجينة ـ تظل الملاذ الحانى الفياض بالرحمة الذى يلوذ به الشاعر من هجير المدينة

وماديتها وقسوتها، وقد عمقت هذه المقابلة الفنية بين واقعية ملامح المدينة ورمزية ملامح جيكور من تأثير المفارقة .

وإلى جانب الرمز الأساسى في القصيدة «جيكور» وظف الشاعر مجموعة من الرموز الجزئية، بعضها مستمد من الواقع كرحى المعدن التى يرمز بها الشاعر إلى الدور المدمر الذى يمارسه المال فى طحن إنسانية أبناء المدينة، حيث يتحول هذا المال فى أيدى التجار إلى رحى دائرة تعرك المساكين وتطحنهم، وكذلك الطين الذى يرمز إلى الخمود والانطفاء الذى يصيب كل القيم المتوهجة حين تقع فى أسر المدينة، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الصخرة، والنار، والحبال، والكهرباء.. وغير ذلك من المفردات التى تحمل كلها دلالات رمزية رحيبة، ولا تنحصر فى مدلولاتها اللغوية المعجمية، ولا حتى فى مدلولات مجازية قريبة المتناول .

أما النوع الآخر من الرموز التى استخدامها الشاعر فهو الرموز التراثية، حيث يتكئ فى هذه القصيدة اتكاء شديدا على التراث، وتتنوع منابع التراث التى يسترفدها، كما تتنوع أساليب استرفاده لها، والتوظيفات الفنية للمعطيات التى استرفدها .

فهو يسترفد التراث الدينى ـ الإسلامى والمسيحى ـ أكثر من مرة فى القصيدة، كما يسترفد التراث الأسطورى ـ البابلى والإغريقى ـ والتراث الشعبى . وهو يمزج بين معطيات هذه التراثات المتعددة المتنوعة بعضها وبعض ثم يمزج بينها وبين الوسائل الفنية الأخرى، التى يوظفها لتجسيد رؤيته الشعرية بأبعادها المتعددة، مما يضفى على القصيدة لونا من التركيب والعمق الفنى البارع .

وقد وظف السياب بعض المعطيات التراثية التى استعارها توظيفا رمزيا ناجحا، ولعل أبرز الرموز التراثية التى وظفها فى القصيدة رمز «تموز» الذى استعاره من الموروث الأسطورى البابلى، وتموز فى هذا الموروث رمز للخصب والعطاء، وقد استلهمه الشاعر استلهاما عكسيا تمشيا مع منطق المفارقة الذى يسيطر على بناء القصيدة كله كما سبقت الإشارة، فتموز فى القصيدة رمز للعقم والجدب، حيث تتحول شرايينه الممتدة عبر المدينة إلى أغصان كرم عاقر لا تثمر إلا أزهارا هجينة، وهكذا تحول هذه المدينة الملعونة حتى مصادر الخصب والعطاء إلى رموز جدب وعقم، وقد رأينا فى القراءة كيف توحد الشاعر نفسه بتموز بحيث أصبح تموز رمزا لما أصاب الشاعر من عقم روحى وخمود فى

المدينة، وعلى هذا النحو تتعدد إيحاءات الرمز وتتنوع. وأسطورة تموز من الأساطير التى ولع السياب بالاتكاء عليها ولعا شديدا، حيث استـرفدها فى أكثر من قصيدة، وقد فتنه في هذه الأسطورة الجانب المأسوى فـيها بالذات، المتمثل فى افـتراس الخنزير البرى له، حيث وظف هذا المعطى فى أكثر من قصيدة .

ومن الرموز التراثية التى وظفها الشاعر فى القصيدة «أبو الهول» الذى استمده من المورث الأسطورى الإغريقى ليرمز به إلى عملية القتل الروحى التى تمارسها المدينة . . .

والملاحظ أن الشاعر فى استدعائه لمعطيات التراث لا يستعير هذه المعطيات استعارة مباشرة وإنما يستلهمها استلهاما خفيا، ويوظفها توظيفا فنيا ذكيا، وهو فى معظم الأحيان يوظف هذه المعطيات فى عكس اتجـاه دلالتها التراثيـة ليولد من ذلك مفارقـات جزئية، تدعم المفارقة الأساسية التى تقوم عليها القصيدة كلها، وقد رأينا كيف وظف تموز رمزيا فى عكس دلالتـه الأسطورية، وقد صنع نفس الصنيـع بالنسبـة للآيتين الكريمتين اللتين استلهمهمـا على نحو ما رأينا فى قراءة القصيدة؛ فآية سورة «البـقرة» التى تصور تفجر الحجر بالعيون حين ضربه موسى عليه السلام بعصاه، يستوحى منها الشاعر معنى عكسيا ليصور جفاف المدينة وجمودها وصـلابة صخورها وصلودها واليأس من عطائها، أما آية سورة «النور» التى تصور تألق النور الإلـهى فقد استلهم منها أيضا معنى عكسيا ليصور خمود المصابيح الهجينة التى تثمرها شرايين تموز العقيم الممتدة عبر المدينة .

ومثل هذه التوظيفات العكسيـة لمعطيات التراث تستدعى إلى ذهن القارئ المدلول الأصلى التراثى للنص، حيث تتم تلقائيا المقابلة بينه وبين المدلول العكسى الذى ولده منه الشاعر فيزداد إحساسه بفداحة المفـارقة ويعمق، مما يثرى عطاء القصيدة ويعمق إيحاءاتها وتأثيرها.

ويلاحظ أيضا أن الشـاعر يمزج بين معطيات المواريث المخـتلفة مزجا فنيـا بارعا، ليشكل منهـا أبنية تصويرية على قـدر واضح من الغنى والتركيب والقـدرة على الإيحاء المتعدد المستويات؛ ففى المقطع الأول مثلا يمزج بين معطيات من الموروث الشعبى ـ تتمثل فى المقولة التى تتردد كثيرا فى الحكايات الشعبية عن الطرق المهلكة التى لا يعود من سار فيها، وفى جو الحكاية الشعبـية نفسه ـ ومعطى من الموروث الأسطورى الإغريقى ـ وهو أبو الهول ـ ومعطى من الموروث الإسلامى ـ وهو الآية القرآنية الكريمة: ﴿ **وإذ استسقى موسى لقومه فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا** .. ﴾ الآية ـ وهو

يمزج هذه المواريث الثلاثة بعـضها ببـعض فى تشكيل تصويرى مركب، بعـد أن يستلهم معطياتها استلهاما فنيا خـفيا، فيجعل دروب المدينة هى ذاتها الطرق المهلكة الى لا يعود منها سار، ويجعل الصدى والسكينة فى هذه الدروب المهلكة جناحين لأبى الهول ينبتان من صخـرة دفينة فى ثراها، ثم يـستلهم الآية الكريمة في تصـوير صلابة هذه الصــخرة وجفافها وجدبها عن طريق المفارقة التصويرية .

وفى المقطع الذى يستـدعى فيه شـخصية تمـوز، يمزج بين تموز ـ وهو معطى من معطيات الموروث الأسطورى البابلى ـ وبين معطى من معطيات التراث الدينى الإسلامى ـ وهو الآية الكريمة: ﴿ **الله نور السمـٰوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح..** ﴾ الآية ـ ومعطى من الموروث المسـيحى ـ وهو الكلمات التى أوردها الكتـاب المقدس على لسان المسيح عليه السلام فى العشاء الأخير «خذوا كلوا لأن هذا جسدى . . اشربوا منها كلكم لأن هذا دمى » ـ وقد استلهم الشاعر كل هذه المعطيات استلهاما خفيا وأوجد بينها نوعـا من المزج البارع مـحـققـا لهـا إطارا فنيا تتـفـاعل فى نطاقه وتتـكاثر إيحاءاتهـا وإشعاعاتها، حيث جعل تموز رمزا لجدب المدينة وعقـمها رغم امتصاصها لخيرات القرية وسلبها لحصاد المجـاعات فيها، بأن صور شرايينه تمتد فروع كرم عـاقر، ثمارها الهجينة مصابيح خابية خامدة الضوء، وهنا يستلهم آية سورة «النور» الكريمة استلهاما عكسيا فى اتجاه المعنى المضـاد لمعناها والملائم لسياق تصـوير الانطفاء والخمود فى المصـابيح الكابية التى تثمرها شرايين تموز فى المدينة، فهذه المصابيح خـابية «لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار» وفى النهاية يضع عبارة المسيح على لسان تموز. وهكذا تتعانق هذه المواريث المتنوعة وتمتزج مـعطياتهـا وتتفـاعل، ومن تفاعلهـا تتوالد الـصور وينمو بـناء القصيـدة وتشع الإيحاءات ثرية رحـيبة، وإن كان يؤخذ على الشـاعر إسرافه الشديد في اسـتخدام هذه الموروثات المتنوعة، وهو مـأخذ ملحوظ على معظم قصـائد السياب التى كتـبها فى هذه المرحلة .

أما اللغة فى القصيدة فهى لغة على قـدر كبير من الغنى والاكتناز؛ فلدى الشاعر قدرة نادرة على شحن العبارة، بل واللفظة، بطاقات من الإيحاء الروحى لاحدًّ لغناها، ويكفى أن نشير إلى تلك الإيـحاءات الروحية التى تشع من كلمة «جـيكور» على امتداد القصيدة، وقد بلغ من قدرة الشـاعر على شحن الألفاظ بالإيحاءات والدلالات المتنوعة الفنية، أنه كان يجعل اللفظ الواحد يشع فى السياقات المختلفة بإيحاءات مختلفة إلى حد

التناقض، كـما رأيـنا مثـلا فى كلمـتى «النار» و «الطين» ، حين جـعل النار فى بعض السياقات تشع بإيحاءات السمو والتوهج كـما جعلها فى بعض السياقات الأخرى توحى بمعنى التدمير والتـخريب، وجعل الطين فى بعض السياقات يرمـز إلى الخمود والانطفاء والموت وفي بعضـها الآخر يرمـز إلى الخصوبة والنمـاء. وهكذا يفعل كل شـاعر عظيم حيث يحـاول أن يبتكر لغـة خاصـة داخل اللغة عن طريق شـحن المفردات والتـراكيب بالإيحـاءات والدلالات الخاصة. فـضلا عن طبـيعـة اختيـاره لمفردات مـعجـمه وطرق صياغاته.

أما الموسيقى فى القصيدة فقد وظفها الشـاعر توظيفا بارعا، حيث اختار للقصيدة وزنا أساسـيا هو وزن «المتقـارب» الذى وحدة إيقاعـه «فعولن» ولكنه حـيث صور بكاء «لاة» على تموز القتـيل عدل إلى وزن آخر هو «الرجز» الذى وحـدة إيقاعه «مستـفعلن» وهو وزن يناسب إيقاع الندب، وقد أغنى الشاعـر الإيقاع فى هذا النشيد ببنائه كله على قافية واحدة، وهكذا وظف الشاعر هذه الإمكانة الموسيـقية ـ تعدد الأوزان ـ للتعبير عن تعدد الأصوات فى القصيدة، وهى وسيلة فنية يلجأ إليها الشاعر المعاصر كثيرا مما يضفى على القصيدة الحديثة درامية واضحة .

أما القافية فإن الشاعر بنى القصيدة ـ فيما عدا نشيد بكاء لاة لتموز ـ على قافيتين أساسيتين هما النون الموصولة بالهـاء ـ أو التاء المربوطة ـ والمسبوقة بالواو أو الياء، والراء المكسورة المسبوقة بالألف، وأحاط هاتين القافيتين الأساسيتين ـ اللتين التزمها على امتداد القصيدة ـ بمجمـوعة من القوافى الفرعية . وثنائية القافيـة يتلاءم مع منطق المفارقة الذى يحكم بناء القصيدة كله، والذى يقتضى دائما طرفين يتحاوران ويتفاعلان .

وعلى هذا النحو البارع تتعانق كل الأدوات الفنية وتتفاعل لتجسيد الرؤية الشعرية في هذه القصيدة بأبعادها النفسية المتعددة .

* * *

النای والریح فی صومعة کیمبردج (*)

الدکتور / خلیل حاوی

١ – القصیدة :

١ – فی الصومعة

بَیْنِی وبینَ البابِ أقلامٌ ومِحْبَرَةٌ ، صدًی متأفِّفٌ ،کومٌ من الورقِ العتیق
همُّ العبورِ ، وخطوةٌ أو خطوتان إلی یقینِ البابِ ، ثم إلی الطریق

٢ –

کذبٌ ، دمی ینحرُّ .. یَشتُمُنِی .. یَئِنُّ ، إلی متی أزنی ، وأبْصُقُ جبهتی ..
رِئَتِی علی لَقَبٍ وکرسیٍّ، أضاجعُ مُومیاء ؟!
أنا لستُ منکم طُعْمَةَ النُسَّاکِ واللَّحمِ المقدَّدِ فی خلایا الصَّوْمَعَة
لن یستحیل دَمی إلی مَصْلٍ ، کَذَبْتُ ، کذَبْتُ ، جُرُّونی إلی الساحات ،
عَرُّونی ، اسلُخُوا عنی شعارَ الجامعة

٣ – النای

« ابنی ، وقاهُ اللهُ ، کنزُ أبیه ، جِسرُ البیتِ ، یحملُ هَمَّنَا .. همًّا ثقیل »
«العامُ خلفَ البابِ یا بِنْتِی ، یعودُ غداً ، یعودُ إلیْكِ ، بَعْضَ الصَّبْرِ ،
سوف یعود ، واللَّهُ الکفیل »
ولرُبَّمَا ماتتْ غداً تلك الَّتِی یَبِسَتْ علی اسمی ، ومصَّ دماءَهَا شَبَحِی ،
وما احتفلتْ بلذَّاتِ الدماء
ماتتْ مع النَّایِ الذی تهواه .... یسحَبُ حزنَه عبْرَ المَسَاء
ومع الورودِ متی الَتَوْتَ بیضاءَ .. یَنْسِجُ عرسَها ثلجُ الشتَّاء

(*) من دیوان « النای والریح » نشر دار الطلیعة . بیروت ١٩٦١ .

طَولَ النهار .. مدى النهار

تَنحَلُّ فی عصبی جنَازَتُهَا ، يحزُّ النایُ فيه ، وما يزيحُ عن القرار

ماتَتْ ، وما احتفلتْ ، وما عَرَفَتْ رَفَاهَ يَدٍ تظلِّلُهَا ودار .

٤ -الريح

طولَ النَّهار .... مدى النهار

ربِّی ، متى أَنْشَقُّ عن أمِّی ... أبی .... كُتُبی ، وصَوْمَعتِی ، وعن تلك الَّتی

تحيا تموتُ على انتظار ؟!

أطَأُ القلوبُ، وبينها قلبی ، وأشربُ من مَرَارَاتِ الدُّروبِ بلا مرارة ؟!

ولعلَّ تُخْصِب مرةً أخرى ، وتعصِفُ فی مدى شفتی العبارة

دَرْبی إلى البَدَوِيَّة السَّمراءِ واحاتُ العجينِ البِكْرِ ، والفَجَوَاتُ ، أوديةُ

الهجير

وزوابعُ الرَّملِ المَرير .

تَعْصِی ، وليس يَرُوضُهَا غيرُ الذی يتقمَّصُ الجَمَلَ الصبُّور .

وبقلبه طفلٌ يُكَوِّرُ جَنَّةً .... غيرُ الذی يقتاتُ مِنْ ثمرٍ عجيب :

نصفٌ من الجنَّاتِ يَسْقُطُ فی السِّلال

يأتی بلا تعبٍ حَلال

نصفٌ من العرقِ الصَّبيب .

الشوكُ يَنْبُتُ فی شقوقِ أظافری ، الشوكُ فی شفتیَّ يَمْرُجُ باللَّهيب

فی وجهها عَبَقُ الغريزةِ حين تَصْمُتُ عن سؤال

نهضتْ تلُمُّ غرورَ نهديها ، وتنفُضُ عن جدائِلها حكاياتِ الرِّمال

تحْدُو .. تدورُ كما أشيرُ بإصبَعی

ولربَّما اصطادتْ بروقًا فی دَهَاليزی ، تمرُّ ومَا أعِی

وبدونِ أنْ أمْلي الحروفَ وأدَّعِي
تحدُو ، تدورُ ، تزوغُ زَوْبَعةٌ طروب
وأرى الرِّيَاحَ تسيحُ ، تَنْبُعُ من يديها : مَنْبَعِ الرِّيحِ الـمُعَطِّرَةِ الجَنُوب
ومنابعِ الرِّيحِ الطَّرِيَّةِ والغَضُوب
للريحِ مَوْسِمُها الغَضُوب
وَحْدِى مع البدويَّةِ السمراءِ ، كنتُ مَعَ العبارة
فى الرملِ كنتَ أخوضُ عَتْمَتَهُ وناره
شُرْبَ المَرَارات الثِّقَال بِلا مَرَارة
ريحٌ تهبُّ كما تُشيرُ عبارتى ، للرِّيحِ مَوْسِمُها الغَضُوب
للريحِ جُوعُ مَبَارِدِ الفُولاذِ ، تَمْسَحُ ما تحجَّرَ من سِيَاجات عَتِيقة
ويعودُ ما كانت عليهِ التُّرْبةُ السَّمراءُ فى بَدْءِ الخليقة
بِكْرًا لأوَّلِ مرةٍ ، تُشْـهَى بِحِضْنِ الشمس ، ليلُ الرَّعْدِ يُـوجِعُها ، وتَسْـتَمْرِى بُرُوقَه
مـاذا سـوى أرضٍ تَعُبُّ الحَلْمَ ... تـنبِتُـه كُـرومًـا ، والكرومُ لهـا شُـرُوشُ السِّنْديان ، لها عروقُ السِّنْديان
ورفَاه فَيْءِ البَيْلَسَان
ماذا سوى عقْدِ القِبَابِ البيضِ بيتًا واحدًا يزهُو بأعمدةِ الجِبَاه
يَزْهُو بغاباتِ من المدن الصَّبَايا .. لين أرصِفَةٍ وَجَاه
أَيَصِحُّ عَبْرَ البحرِ تَفْسِيخُ المياه ؟!
وأرى ... أرى الطاووسَ يُبْحِـر فى مراوحِ ريشـه، نَشْوَان .. يُبْـحِرِ وهو فى ظِلِّ السِّيَاج
ويظنُّ أنَّ الوَرْدَ والشِّعْرَ المُنَمَّقَ يَسْتُرَان العار فى تكوينه ، والمهزلة

فى صدره ثَدْيان .. مانبَتا لمرضعة ، ولا للعانسِ المُسْتَرْجِلة
ثَدْيان يأكلُ منهما عَسَلا ، ويَحْصُدُ منهما ذَهبًا وعَاج
لو يستحقُّ صلبتُه ، ما شأنُه بصليبِ إيمانٍ ..... يَسُوقُ لُجلْجُلَة ؟!
وكَّلتُ ريحَ الرَّمْلِ تَعجِنُه بوحْلَةِ شارعٍ أو مزبَلَة
هُوَ والسيَّاج
وطيوب ثَدْيَيهِ ، ومَا حصدَاهُ مِنْ ذهبٍ وعَاج
فى مَوْسِم الرِّيحِ الغَضُوب
مَسْحُ السيَّاجَاتِ العتيقة فى العقولِ ، وفى الدُّروب

٥ - الناسك

الناسكُ المخذولُ فى رأسى يُطِلُّ علىَّ ... يَسْألُنى .. يحَار
ـ « أهملتَ فَرْضَك ، هل جننتَ .. فرحتَ تَحْلُم فى النَّهَار
حُلَمَ النَّهار .. مدى النهار ؟
هل كنتَ تَتْبَعُ ذلك الجنِّىَّ ؟ هل أغواكَ شيطانُ المغارة ؟ »
ـ وَحْدى مَعَ البَدَوِيَّة السمراءِ ، كنتُ مع العِبارَة
فى الرمْلِ كنتُ أحوضُ عتْمَتهُ وناره
شُرْبَ المراراتِ الثِّقالِ بِلا مَرَارة
ـ « ألغازُ مجنون » . وعادَ لغرفةِ الآثار فى رأسِى ، وللسِّلَعِ العتيقةِ ، عَادَ مُنْخَلِعَ الْوقَار .

٦ -

طُولَ النَّهار ... مَدَى النَّهَار
الحينَ بَعْدَ الحينِ تَعْبُرُ جبهتى صُوَرٌ ، وتنبُتُ فى الطَّرِيق
صُوَرٌ يشوِّهُهَا الدوَّار

أمِّي .. أبي .. تلكَ الَّتي تَحْيا ، تموتُ علَى انتظَار
الناسكُ المخذولُ في رأسي يَشُدُّ قُواه ... ينْهَرُني ، أُفيق :
بيني وبينَ البابِ صَحْراءٌ منَ الوَرَقِ العَتيقِ ، وخَلْفَهَا وادٍ منِ الورقِ العَتيقِ ،
وَخَلفَهَا عُمْرٌ منَ الوَرَقِ العَتيق

٢ - القراءة :

تطالعنا من عنوان القصيدة عناصر ثلاثة ستكون هى المحاور الأساسية للرؤية الشعرية على امتداد القصيدة ، وهذه المحاور الثلاثة هى «الناى» و «الريح» و «صومعة كيمبردج» ولا نريد أن نستبق القراءة إلى تحليل الدلالات الشعرية لهذه العناصر . . وإنما نريد فى البداية أن نقدم قراءة للعنوان ذاته، وأن نستشف مدلولى كلمتى «الناى» و«الريح» حين توضع كل منها بجوار الأخرى؛ فالناى مرتبط بالشجن الهادئ الوديع الساكن، والريح مرتبطة بالاندفاع والانطلاق والقوة العاصفة، ووضع الكلمتين متقابلتين على هذا النحو فى عنوان القصيدة يوحي أن ثمة صراعا سيدور بين كل من هذين المعطيين بما يرتبط به ويدور فى فلكه من قيم ودلالات، وبين الآخر بما يرتبط به أيضا ويدور فى فلكه من قيم ودلالات. ويبقى بعد ذلك من عناصر العنوان «صومعة كيمبردج» وقد يكون من المفيد هنا أن نعرف أن الشاعر كتب هذه القصيدة وهو يعد للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة كيمبردج، ولا شك أن كلمة «الصومعة» توحى بالتنسك والعبادة، ولكنها فى نفس الوقت توحى بالعزلة والانقطاع عن الناس وعن تيار الحياة الهادر المتدفق، ولعل فى وضعها فى السياق الذى وضعت فيه منذ العنوان ـ مع الناى والريح ـ ما ينحو بإيحاءاتها فى اتجاه هذا المدلول الأخير، فلنترك ذلك حتى يكشفه لنا سياق القصيدة .

فإذا ما تركنا العنوان إلى القصيدة ذاتها ، وجدناها تتألف من ستة مقاطع مستقلة أعطى الشاعر أربعة منها عناوين خاصة، واكتفى فى المقطعين الباقيين ـ وهما الثانى والسادس ـ بتمييزهما بالأرقام .

ومع بداية المقطع الأول من مقاطع القصيدة الستة والذى يحمل عنوان «فى الصومعة» يبدأ الصراع، وإذا كان الميدان المادى لهذا الصراع هو «صومعة كيمبردج»، فإن ميدانه الحقيقى هو ذات الشاعر؛ فالصراع داخلى بين شطرين من أشطار هذه الذات،

لنقل إن الصراع بين الشاعر والعالم، أو بين المغامر والمفكر، أو بين الرغبة فی الانطلاق مع تيار الحياة العارم المتدفق خارج أسوار الجامعة ـ التی رمز إليها الشاعر بالصومعة ـ والخضوع لمقتضيات الوضع الأكاديمی بما يفرضه من سلوك محسوب ومن التزامات فكرية واجتماعية وسلوكية تحدُّ من القدرة على الانطلاق الحر مع تيار الحياة الجارف، هذا هو الصراع الأساسی فی القصيدة، وسوف يتخذ على امتدادها أبعادا فكرية واجتماعية وحضارية معقدة، ويتجسد فی رموز وصور فنية متعددة، فلنر كيف بدأ أولا فی هذا المقطع الأول هادئا بسيطا حتى ليكاد القارئ يحسبه منحسما لصالح الشطر الأول من شطرى ذات الشاعر ـ شطر المغامر المنطلق ـ فهذا الانطلاق الذی ينشده هذه الشطر الذی يمثل الطرف الأول فی الصراع على بعد خطوة أو خطوتين من الشاعر، فليس بينه وبين الباب ـ الذی يرمز لهذا الانطلاق ـ سوى هذه الخطوة أو هاتين الخطوتين، وبعض العقبات الهينة الشأن التی لا يمكن أن تمثل عقبة حقيقية تحول بين الشاعر وبين الانطلاق الذی ينشده، ومع هذا نلمح بوادر تمرد هادئ على هذا الوضع، على هذه الالتزامات، وتتمثل هذه البوادر أولا فی التعبير عن هذه الأوراق، بـ «كوم» بما توحيه اللفظة من الإهمال وعدم الحفاوة، ثم فی وصف هذا الورق بأنه «عتيق» بما قد تثيره هذه اللفظة أيضا من معانی القدم والبلى، وأخيرا فی هذا الصدى المتأفف الذی نشتمُّ منه ضيقَ الشاعر وتبرُّمَه بهذا الوضع، وتطلعه الهادئ إلى التحرر من ربقته .

وفی البيت الثانی من البيتين اللذين يتألف منها هذا المقطع الأول ، يؤكد الشاعر هوان شأن هذه العقبات حين يجعل ما بينه وبين الباب ثم طريق الانطلاق مجرد الهمّ بالعبور، ثم الخطوة أو الخطوتين اللتين تؤديان به إلى يقين الباب ثم إلى الطريق، الأمر إذن منحسم وليس سوى أن يهمَّ الشاعر .

ولكن إذا لم يكن بين الشاعر وبين الانطلاق سوى الهم بالعبور فما الذی يمنعه من هذا الهم؟ أهی السلبية والعجز، أم أن هناك عقبات حقيقية خفية تكمن تحت هذا السطح الظاهر، تحول بين الشاعر وبين هذا الهم بالعبور؟ إن المقطع لا يفصح، ويظل الافتراضان ـ حتى الآن ـ احتمالين قائمين، ويظل الصراع على قدر واضح من الهدوء الذی يقف على مشارف السكون، وليس أدل على ذلك من أن المقطع كله خال من الأفعال مما يوحی بغياب الحركة والفعل، فالمقطع كله يتكون من جملة اسمية واحدة

ومجمـوعة من التوابع والتكملات، بكل ما يمكن أن توحـيه الجملة الإسمية من الثبات وعدم الحركة .

ومع المقطع الثـانى ـ وهو أول المقطعين اللذين لا يحـملان عنوانا من مقـاطع القصيـدة الستة ـ تبدأ نبرة التـمرد والغضب تعلو، ويتجه الصـراع إلى الحدة والارتفاع، ونبدأ ندرك أن الصراع أعمق مما يوحى به السطح السـاكن، فتحت هذا الهدوء الظاهرى تكمن ثورة عارمة لا ينجح الشاعر فى كبح جماحها طويلا حيث لا تلبث أن تنفجر مع بداية المقطع مندفعة محتـدمة، وتتناثر شظاياها الملتهبة عبر مجـموعة من العبارات ـ بل الكلمات أحيانا ـ المتدافعة، وتقـصر العبارات وتتزاحم بدون أدوات ربط لغوى حتى إن بعض الجمل تتكون مـن كلمة واحدة، كمـا فى العبارة الأولـى فى المقطع «كذب» التى تختـزل موقف الشاعـر من خضـوعه لكل هذه الالتزامـات الى يفرضـها عليه وضـعه الأكاديمى والاجتـماعى، وعلى الرغم من أن هذه الكلمة العبـارة هى أهدأ ما في المقطع فإنهـا تختزن شحنة هائلة من الغـضب والتمرد والرفض، فـالشاعر يحس أنه بممارسـته لهذه الطقوس السلوكية والاجتماعيـة التى يفرضها عليه وضعه، يمارس نوعا من الكذب والتزييف، ولا يلبث تمرد الشـاعر بعد هذه العـبارة الهادئة ـ رغم غضـبها ـ أن يتفـجر حمما ويتدفق كالطوفـان، وتبدأ العبارات تتدافع وتتزاحم بدون انظام، وبدون أية روابط لغوية، وتتوالى الأفعال، ستة أفعال كلها فى صيغة المضارع، بكل ما توحيه هذه الصيغة من الحيوية والتدفق، منها ثلاثة مسندة إلى ضـمير الغائب ـ الذى يعود إلى دم الشاعر، والذى ليس له وجـود مادى فى الكلام ليـترك مسـاحة العـبارة كلهـا للأفعال ممـا يبرز دلالاتها ـ والثلاثة الباقيـة مسندة إلى ضمير المتكلم ـ العائد إلى الشاعـر نفسه ـ ويقترن بتدفق النظم وعرامته عنف الدلالة وعرامتها، حيث يصور الشاعر ممارسته لهذه الطقوس بصورة ممارسته الخطيئة المادية وارتكاب الفـاحشة ويرى فى هذه الممارسة نوعا من المرض يبصق فيه جبهته ورئته .

وكأنما لم يشف تصويره العنيف لهذه الممارسـة فى صورة ممارسة الفاحشة غليله، فعاد يلح على هذه الصورة من جـديد ويضفى عليها من الإضافات مـا يجعلها غاية فى البشاعـة وإثارة الاشمئزاز، حيث يجعل ارتـكاب الفاحشة هذا مع الأموات «مضـاجعة المومياء» . . وعلى هذا النحو تبلغ غضبته ذروة احتدامها، ويمتد البيت ويطول ليستوعب

أمواج هذه الغضبة المتدفقة، حيث بلغ مداه عشر تفعيلات على حين تراوح طول بيتی المقطع الأول بين سبع تفعيلات ـ فی البيت الأول ـ وست فی البيت الثانی .

ولكن هذه الغضبة العارمة ـ رغم تفجرها المحتدم ـ لم تقترن بعمل إيجابی فی اتجاه تغيير هذا الواقع، الذی أثار كل هذه الغضبة، حيث اكتفى الشاعر بتقرير ارتكابه هذه الخطيئة فی العبارة الأولى ثم أعلن استنكاره لها عبر مجموعة من صور الاستفهام الاستنكاری، دون أن يتبع ذلك خطوة عملية واحدة فی سبيل تصحيح هذا الخطأ. أتراها مرة أخرى السلبية والعجز ؟ أم أنها العقبات والعوائق الخفية التی تكبل الشاعر ، وتحول بينه وبين اتخاذ موقف إيجابی واضح ؟!

وفي البيت الثانی تهدأ حدة الاندفاعة نسبيا، وينعكس هذا الهدوء على طول البيت فلا يتجاوز ست تفعيلات، كما يخلو البيت من الأفعال باستثناء الفعل الجامد «ليس». وعبر هذا البيت ينفی الشاعر فی نبرة تقريرية باردة انتسابه إلى رهبان العلم، وإن كانت هذه النبرة رغم هدوئها لا تخلو من ملامح إدانة لهذا الوضع، وتتمثل هذه الملامح فی وصف رهبان العلم بأنهم «طغمة النساك» و «اللحم المقدد فی خلايا الصومعة»، وأيضا فی حرصه على نفی انتمائه إلى هؤلاء النساك، ولكن البيت فيما رواء هذا ترين عليه ظلال الجمود والموات التی يريد الشاعر أن يضفيها على جو الصومعة ومن فيها.

فإذا ما انتقلنا إلى البيت الثالث والأخير من أبيات هذا المقطع جابهتنا موجة ثانية من أمواج غضبته العارمة على هذا الجو الجامد الراكد الذی صوره البيت السابق، والبيت يبدأ بتأكيد النفی فی البيت السابق بنفی جديد، وإن كان النفی هنا لجملة فعلية، وبواسطة «لن» بما تلقيه من نبرات النفی الحاسم المؤبد، وتتوالى عقب ذلك الأفعال وتتزاحم، ويطول البيت من جديد فيبلغ تسع تفعيلات، وقد اشتمل البيت على نفس عدد الأفعال الذی اشتمل عليه البيت الأول ـ ستة أفعال ـ وإن كانت قد تنوعت صيغها هذه المرة ما بين الماضی والمضارع والأمر، وقد تدرجت أعدادها تصاعديا حيث بدأ البيت بفعل واحد فی صيغة المضارع، ثم تبعه فعلان فی صيغة الماضی، وأخيرا ثلاثة أفعال فی صيغة الأمر، كما تنوع المسند إليه؛ فالفاعل للفعل المضارع هو دم الشاعر المضاف لضمير المتكلم العائد إلى الشاعر ـ ولنلاحظ أنه كان هو نفسه الفاعل لثلاثة الأفعال فی البيت الأول ـ والفاعل للفعلين الماضيين هو الشاعر ذاته ـ المعبر عنه بضمير المتكلم ـ والذی

كان هو أيضا الفاعل لثلاثة الأفعال الأخرى فى البيت الأول، أما الفاعل لثلاثة الأفعال التى فى صيغة الأمر فهو ضمير جماعة المخاطبين الذى لا نعرف على وجه التحديد مرجعه، وإن كان السياق يوحى أن مرجعه «طغمة النساك»، ولكن الأمر على هذا النحو يبدو متناقضا حين يسند الشاعر إلى هؤلاء الذين صورهم فى البيت السابق فى هذه الصورة السلبية الجامدة مثل هذه الأعمال الإيجابية المتدفقة بالحيوية والعرامة، ولنلاحظ أن الشاعر جعل من نفسه محورا للعملية الإسنادية فى الأفعال الستة، سواء بكونه الفاعل فى الفعلين الماضيين، أو بكون الفاعل مضافا إليه فى الفعل المضارع، أو بكونه مفعولا به فى ثلاثة الأفعال التى فى صيغة الأمر حيث جعل من ضمير المتكلم العائد إليه مفعولا به فيها .

ولكن على الرغم من هذا الحضور الواضح لشخصية الشاعر فى العملية الإسنادية فإننا نجد هذا الحضور حضورا سلبيا، فالشاعر رغم إعلانه الحاسم الانفصال عن «طغمة النساك» فى البيت الثانى عاجز عن اتخاذ خطوة إيجابية عملية فى اتجاه تحقيق هذا الانفصال على المستوى الواقعى، بل يطلب من طغمة النساك أنفسهم أن يقوموا هم عنه بالخطوة الإيجابية العملية فيجروه إلى الساحات ويعروه ويسلخوا عنه شعار الجامعة الذى يربطه بهم، وتزداد ظلال هذه السلبية كثافة حين نتذكر أن هؤلاء النساك أنفسهم هم الذين وسمهم الشاعر فى البيت السابق بالجمود والجفاف. ولكن مرة أخرى هل هى السلبية التى تلقى بظلالها على المقطع أم هو الشعور بقوة الروابط والوشائج التى تربطه بهذا الوضع الذى يتمرد عليه، وفداحة الالتزامات التي تفرض عليه الخضوع لمقتضيات هذا الوضع ؟! لعل فى المقاطع التالية ما يلقى مزيدا من الضوء .

فى المقطع الثالث الذى يحمل عنوان «الناى» يطالعنا صوت الطرف الثانى هادئا شجيا عميقا، ليس فى قوة صوت التمرد وعلو نبرته ولكه أكثر منه قدرة على التأثير والنفاذ بهدوئه وبنبرة الشجن العميقة فيه، ونبدأ مع بداية هذا المقطع ندرك أن للصراع أبعادا خفية كامنة تحت تلك الأبعاد الظاهرة؛ فالصراع ليس بين هذين الشطرين البسيطين من أشطار ذات الشاعر ـ العالم والفنان، أو المفكر والمغامر ـ فحسب، وإنما وراء كل طرف من هذين الطرفين مجموعة من الالتزامات والارتباطات والتطلعات الفكرية والاجتماعية والفنية بل والأخلاقية، الأمر الذى يجعل من الاطمئنان إلى سلامة الانحياز إلى أحد الطرفين أمرا بالغ الصعوبة، ويجعل من ملامح السلبية والتردد التى بدت من

الشاعر فی المقطعين السابقين أمرا مفهوما، بل أمرا رائعا على المستوى الفنی حيث كان الشاعر شديد الصدق مع ذاته ومع الخلجات الخفية العميقة فی أغوار هذه الذات، القضية إذن ليست قضية اختيار سهل بين التزام العالم وانطلاق الفنان، وخطوة أو خطوتين تفصلانه عن هذا الانطلاق ليس عليه سوى أن يخطوهما ليحقق حلم الفنان فيه بالانطلاق، بل إنه فی مدى هاتين الخطوتين تقبع التزامات اجتماعية وأسرية وأخلاقية - فضلا عن الالتزامات العلمية - تجعل من الإقدام علي القيام بهاتين الخطوتين خيارا شديد الصعوبة؛ فثمة أسرة هناك تنتظره فی البلد الذی جاء منه وتعلق كبار الآمال على عودته محققا الغاية التی سافر لتحقيقها، ثمة أبواه وصاحبته التی تجمدت على اسمه وأصبح انتظاره هو محور حياتها، وثمة أعباء ومسئوليات كبيرة تنتظره هناك لتحمُّلها، وكل ذلك رهن بعدم استجابته لنزعة الانطلاق فيه، وضرورة خضوعه لمقتضيات وضعه العلمی.

وبدخول هذا الصوت الجديد إلى حلبة الحوار فی هذا المقطع بدأ البناء الشعری ينحو نحو الموضوعية بعد أن كان الطابع الذاتی هو الغالب على المقطعين السابقين اللذين عبر فيهما الشاعر عن أحاسيسه الذاتية المحتدمة.

ويبدأ المقطع بحوار لا نسمع سوى صوت واحد منه هو صوت أحد الأبوين، ولا ندری على وجه التحديد إذا كان هو صوت الأب أو صوت الأم، ولكنه على أی الأحوال يحمل طابع هذا الواقع البسيط الذی يعبر عنه، وحتى بعض تعابيره الشائعة مثل «كنز أبيه» «جسر البيت»، ويبدو هذا الصوت فی البيت الأول كما لو كان يتجه بالحديث إلى نفسه يمنِّيها بعودة الابن الغائب، ويعلق على هذه العودة الآمال الكبيرة؛ فهذا الغائب هو «كنز أبيه» الثمين، وهو «جسر البيت» الذی يحمل البيت وهمه الثقيل.
وفي البيت الثانی يبدو هذا الصوت طرفا فی حوار طرفه الآخر صاحبة الشاعر التی تنتظره والتی لا نسمع صوتها، ويحاول صوت الأب - أو الأم - أن يُطَمْئِنَ هذه المنتظرة على عودة الشاعر، ولكن الصوت ذاته لا يبدوواثقا من هذه العوْدة، وكأنما يحاول أن يقنع نفسه - قبل هذه المنتظرة - بهذه العودة، ويوظف الشاعر أسلوب التكرار توظيفا فنيا بارعا للإيحاء بهذا المعنى، حيث يؤدی تكرار الفعل «يعود» وظيفة إيحائية أشبه ما تكون بالإيهام الذاتی، فالصوت المتحدث يريد أن يقنع نفسه بما يقول قبل أن يقنع المستمع، بل إن الشاعر استطاع أن يتدرج - بواسطة البناء اللغوی - بدلالة الفعل عبر تكراره من نوع

من اليقين الواضح إلى نوع من الشك يكاد يبلغ حد اليـأس من هذه العودة؛ فالفعل فى أول مرة يرد فيها يرد مقترنا بتحديد مـوعد قريب لهذه العودة هو الغد «يعود غدا» الأمر الذى يعكس لونا من الاطمئنان إلى حدوث هذه العـودة الوشيك، ولكن فى المرة الثانية يبدأ الشك يلقى بظل خفيف على دلالة الفعل، حيث يقترن الفعل بما يوحى على الأقل بعدم قـرب هذه العودة «بعض الصبر»، وفى المـرة الثالثة والأخيـرة يبدو الشك فى هذه العودة شديد الوضوح، حيث يقترن الفعل بحرف التسويف «سوف يعود»، بل-إن اليقين الذى كـان يشع من الفعل «يعـود» فى أول مرة ورد فـيهـا يتقلص إلى نوع من الـرجاء الخافت الوجل الذى يقف على مـشارف اليأس من عودة الابن الغائـب كما تشى بذلك عبارة «والله الكفيل» التى أردف بها الشاعر الفعل المقترن بحرف التسويف .

وقد ألقت هذه النبـرة الحزينة على المقطع ظلالا من الشـجن الشفـيف جعل من اختيار «الناى» عنوانـا له، ورمزا لهذا البعد من أبعاد الرؤية الشعـرية الذى يعبر عنه هذا المقطع اختـيارا فنيا موفـقا؛ فالناى مـرتبط بالأسى الوادع الشفيف العـريق، ولذلك نجد صوته فى هذا المقطع يمثل اللحـن الأساسى فى سيمـفونية جنائزية حزينة مـحورها رثاء صاحبة الشاعر المنتظرة التى يبست انتظارا له، ومص شبحه دماءها، ويتخيل الشاعر أنها ربما تموت غـدا انتظارا له ـ ولنلاحظ المقـابلة بين توقع الصـوت المنتظر له عودته «غـدا» وتوقعه هو مـوت صاحبته «غدا» ـ ومن ثم فـقد راح يقيم لها فى خيـاله جنازة ملائكية يوشيهـا اللون الأبيض، المتمثل فى الثلج وفي الورود البـيضاء التى تموت معـها، ويأتى صوت الناى حزينا باكيا يسحب حزنه عبر المساء .

ونلاحظ أن المقطع يعكس صـورة شـديدة السلبيـة لهذه المـنتظرة، فنحن لا نكاد نسمع لها صـوتا فى هذا المقطع الذى تمثل محوره النفـسى، وحتى ذلك الحوار اذى دار بينها وبين الأب أو الأم كانت هى الصوت الصامت فيه، ولذلك فإننا نجد ارتباط الشاعر بها ارتباطا أخلاقيا أكثر منه ارتباطا عـاطفيا، فهو يشعر إزاءها بنوع من الإثم، ويترسب هذا الشعور فى أعـماقه وينحل فى أعصابه ويحز فـيها، فقد كان هو السـبب فى موتها دون أن تنعم بما تنعم به أية فتاة فى مثل عـمرها من الرغد فى ظلال دار تظلها ويد تحنو عليها .

وعلى هذا النحو تتـعادل كفـتا الصراع ويتكافأ طرفـاه، فهل يستطيع الشـاعر أن يتنصل من كل هـذه الالتزامـات، وأن يمزق كل هذه الوشـائج لينطـلق مع تيار الحـيـاة

المندفع؟! وأى ثمن فادح عليه أن يدفعه لو استقر على هذا الخيار؟! ولكن الفن الصادق بدوره عروس غالية المهر . . .

ويأتى المقطع الرابع «الريح» - أطوال مقاطع القصيدة وأحفلها بالمعاناة الروحية الخصبة - ليصور لنا تمزق الشاعر بين طرفى الصراع فى ذاته، هذا الصراع الذى بدأ يكتسب ملامح فنية وروحية شديدة التشابك والعمق والتعقيد؛ فالرغبة فى الانطلاق فى هذا المقطع لم تعد مجرد نوع من التمرد على الواقع الراكد الذى تفرضه الحياة بين جدران الصومعة، وإنما أصبح استجابة لدواع روحية وفنية غلابة. والمقطع يبدأ من نقطة الإحساس بفداحة الالتزامات المفروضة على الشاعر، هذا الإحساس الذى لمحنا بوادره فى المقطع السابق، ويمتزج بهذا الإحساس رغبة عميقة فى التحلل من هذه الالتزامات والقيود، وتلبية دعوة الانطلاق التى أصبحت أكثر إغراء وجاذبية بعد أن اكتسبت ملامح فنية وحضارية آسرة، ولكن الشاعر يعبر عن هذه الرغبة هنا بنبرة أقل حدة وأكثر تعقلا وإحساسا بفداحة الثمن الذى عليه أن يدفعه فى سبيل تحقيق هذه الرغبة؛ إذ عليه أن ينشق عن أشياء حميمة، وأن يدوس أشياء أثيرة عزيزة، عليه أن ينشق عن أمه وأبيه وكتبه وصومعته وصاحبته المنتظرة التى تحيا وتموت انتظارا له، وهو يستخدم الفعل «ينشق» بكل ما يحمله من دلالات التمزق والألم. وعليه أن يطأ القلوب وبينها قلبه، بكل ما يحمله الفعل «يطأ» أيضا من قسوة التضحية. وعليه أخيرا أن يتجرع مرارات الدروب دون شعور بالمرارة. حقا ما أفدحه من ثمن، ولكن الدعوة إلى الانطلاق قد أصبحت شديدة الإغراء والجاذبية؛ ففى أفق هذا الانطلاق الرحيب الذى يهفو الشاعر إلى معانقته تكمن طاقات الإبداع الخلاق، والقدرة على تطويع العبارة الشعرية البكر التى يَفْتَنُّ الشاعر فى تصويرها أيما افتنان، ويبدع فى تجسيد جاذبيتها وسحرها وعنفوانها تجسيدا فنيا باهرا؛ فيرمز إليها أولا بالبدوية السمراء بكل ما يحمله هذا الرمز البكر من إيحاءات الحيوية والعنفوان والتفجر الهادر، ومن أصالة الفطرة وبكارتها وإبائها وجموحها، ولهذا فإن الدرب إلى هذه البدوية النافرة والجموح درب بالغ الصعوبة لا يستطيع أن يقطعه إلا فارس فذ قادر علي تحمل مشقاته وأهواله، عدته لخوض هذا الدرب والفوز بهذه المحبوبة العصية شيئان: الموهبة الشعرية الإلّهية، والصبر على معاناة الإبداع وبذل الجهد المضنى فى سبيله، وتلح ضرورة توافر الإمكانتين معا فى الفارس الذى يهفو إلى تطويع العبارة البدوية السمراء على خاطر الشاعر فيعكسها عبر مجموعة من الصور الفنية المتالية :

أولى هذه الصور تصويره للدرب الموصل إلى هذه المحبوبة الشموس ـ العبارة ـ بأنه واحات من العجين البكر، وأودية من الهجير وزوابع الرمل المرير؛ فواحات العجين البكر رمز لتوافر الموهبة الشعرية القادرة على التشكيل اللغوى البكر، فالعجين رمز للطواعية والقابلية للتشكيل والتكوّن البكر، أما أودية الهجير وزوابع الرمل المرير فهى رموز لتلك الصعاب والمشقات التى يتحملها المبدع، والجهد المضنى الشاق الذى عليه أن يبذله فى سبيل السيطرة على هذه العبارة الجموح ـ البدوية السمراء ـ وتطويعها .

أما الصورة الثانية فهى تصويره لشموس المحبوبة العصية الجموح وأنه لا يستطيع ترويضها إلا الذى يستطيع تقمص شخصية الجمل، وتكون سريرته فى نفس الوقت سريرة طفل، والجمل فى موروثنا هو رمز الصبر والقدرة على تحمل المشقات والصعاب، أما الطفل فيتمتع بسريره بالغة النقاء وخيال شديد النشاط والتحليق، وهو المعادل الفنى للموهبة الإلّهية التى تمنح الشاعر طاقات روحية وخيالية غير عادية. صورة أخرى بارعة لضرورة امتزاج الموهبة بالجهد المبذول فى عملية الإبداع الشعرى والاستحواذ على الكلمة الشعرية الحقيقية .

وتتمثل الصورة الثالثة والأخيرة فى تصويره لهذا الشاعر الفذ الذى يستطيع ترويض هذه العبارة الأبية ـ هذه البدوية السمراء ـ فى صورة من يقتات من ثمر عجيب؛ نصفه يسقط من الجنات فى السلاسل حلالا بدون تعب، أما النصف الثانى فهو من العرق الصبيب؛ فالنصف الأول رمز للموهبة الإلّهية التى يمنحها الله سبحانه وتعالى للشاعر دون أن يتعب فى تحصيلها، أما العرق الصبيب فهو رمز للجهد المضنى والمعاناة الباهظة التى يتكبدها الشاعر فى سبيل الفوز بهذه العبارة المتأبية .

ثلاث صور متوالية تعكس يقين الشاعر العميق بضرورة اقتران الموهبة بالجهد المبذول فى عملية الإبداع الشعرى، وأن الموهبة أو الملكة وحدها غير كافية، ولهذا يلح على إبراز جانب الجهد والمعاناة ابتداء بتجرعه مرارات الدروب دون شعور بالمرارة، وانتهاء بذلك الشوك الذى ينبت في شقوق أظافره وفي شفتيه ممتزجا باللهيب، ومرورا بأودية الهجير، وزوابع الرمل المرير، والعرق الصبيب وليد المعاناة الباهظة .

لهذا كله نحس بنبرة زهو عالية فى تصوير الشاعر لقدرته على ترويض تلك الحبيبة الشموس، وعلى خوض الدرب إليها بما فيه من صعاب وأهوال، ويخالط هذا الإحساس بالزهو إحساس عارم بالنشوة التى توشك لفرط عرامتها أن تكون نشوة

حسية، خاصة إذا ربطنا بين هذا الإحساس وبين تصوير الشاعر المادى للعبارة؛ فهى بدوية سمراء، وهى عصية جموح لا يروضها إلا الفارس الفذ، وفى وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال، وهى فى نهوضها واستجابتها للشاعر تلم غرور نهديها وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال، وتتناثر عبر هذه الصور الحسية كلمات الخصوبة والبكارة.. فكل هذا التصوير الحسى الواضح للعبارة يضفى على إحساس الشاعر بالنشوة لاستحواذه على هذه العبارة البكر طابعا حسيا ملموسا .

وتزداد نبرة الزهو ارتفاعا حين يصور الشاعر تلك الطاقات الخارقة التى تمتلكها هذه العبارة، فمن يديها تنبع الريح الجنوب الرخية المعطرة، ومنها أيضا تنطلق الريح العاصفة الغاضبة، ولكل موسمها، وهى فى كل الأحوال تتحرك وفق أمره وحسب هواه، حيث تحدو، تدور كما يشير بإصبعه. وهذه الريح العاصفة التى تهب من عبارته قادرة على تغيير ملامح الواقع المتفسخ، ومحو هذه الأسوار البالية التى تمزق أوصال الوطن العربى، لتعود للأرض العربية بكارتها وعنفوانها، ويختلط فى رؤية الشاعر الحلم بالأمنية ليقدم للواقع العربى المأمول صورة بالغة النضارة والروعة، حيث تعود التربة العربية السمراء كما كانت فى البدء «بكرا لأول مرة تشهى بحضن الشمس، ليل الرعد يوجعها، وتستمرى بروقه» وحيث تعود الأرض «تعبُ الحلم، تنبته كروما، والكروم لها شروش السنديان، لها عروق السنديان، ورفاه فىء البيلسان» وحيث تنعقد القباب العربية المتفرقة «بيتا واحدا يزهو بأعمدة الجباه، يزهو بغابات من المدن الصبايا» فهذا التمزق الذى يقطع أوصال الوطن العربى ضد طبيعة الأمور «أيصح عبر البحر تفسيخ المياه»؟!

وفى نشوة هذا الحلم الثائر المتلألئ يصور الشاعر أعداء الوحدة المستفيدين من واقع التجزئة فى صورة مثيرة للاشمئزاز والتقزز، فهم برغم خيلائهم ومظهرهم البرّاق طواويس لا يستطيعون العيش إلا فى ظل السياجات والأسوار التى تمزق الوطن العربى، ولكن هذا المظهر البراق الخادع لا يمكن أن يستر حقيقة تكوينهم المزرى القمىء الذى يفضحه الشاعر بمجموعة من الصور المثيرة للتقزز؛ ففى صدر الطاووس المختال المستفيد من واقع التجزئة «ثديان مانبتا لمرضعة ولا للعانس المسترجلة» إنها صورة غامضة غريبة لهذا المسخ المشوه، ولكنها تثير الشعور بالتقزز والاشمئزاز، ويرى الشاعر أن مثل هذه النماذج الساقطة غير جديرة بأن يشغل نفسه بها وبالقضاء عليها، فالقضاء عليهم

سيجعل منهم شـهداء لمواقفهم المنحرفة، وما شأنهم هـم بالشهادة؟! ولذلك فإنه يكلهم إلى رياح التغيير القادمة لتعجنهم فى حمأة سقوطهم ووحل عمالتهم هم والسياجات التى يستظلون بها، وما جنوه من واقع التجزئة من ثمرات، ويرى أن موسم رياح التغيير العاصفة القادمة سيمحو السياجات والحدود التى تمزق أوصال الواقع العربى من الأرض ومن العقول معا .

إنه حلم بالغ الروعة والتألق أسلم الشاعر زمام خياله له، وامتزجت عناصر هذا الحلم وتداخلت إلى حد يقف أحيانا على مشارف التشوش، وهذه هى طبيعة الحلم، وطوال هذا الحلم تستولى العبارة الشعرية هـذه البدوية السمراء على لب الشاعر حتى لا يكاد يرى سواها . . . وسوى تأثيرها الخارق وقدراتها غير العادية على تغيير ملامح الوجود، وعبر استغراق الشاعر فى هذا الحلم يكاد القارئ ينسى علاقته بالسياق العام فى القصيدة المتمثل فى تطور الصراع بين شطرى ذات الشاعر ـ العالم والفنان، أو المفكر والمغامر ـ أو لنقل بين رغبته فى الانطلاق ودواعى الخضوع للالتزامات الاجتماعية والفكرية التى يفرضها عليه وضعه العلمى والاجتماعى، يكاد القارئ فى بعض الأحيان ينسى علاقة هذا الحلم الشعرى الرائع بالمجرى العام للصراع لولا تلك الصلة التى عقدها الشاعر منذ بداية المقطع بين هذا الحلم المتشابك العناصر وبين أحد طرفى الصراع وهو الطرف المتمثل فى الانطلاق والمغامرة . . .

ويصحو الشاعر فى المقطع الخامس «الناسك» على صوت الطرف الثانى من طرفى الصراع وهو يشده من أفق هذا الحلم الشاهق إلى أرض الواقع الكئيب، ونسمع حوارا رائعا بين هذين الطرفين اللذين انشطرت إليهما ذات الشاعر: الناسك، ربيب الصومعة والتأمل الفكرى الساكن، والمغامر، الذى سباه سحر البدوية السمراء، العبارة الشعرية الخلاقة، وصوت الريح العاصفة التى تنبع من يديها، ويبدو صوت الناسك كما لو كان مهزوما فى هذا الحوار من جديد، ويبدو صوت المغامر ذاهلا عن كل شىء إلا عن فتنة العبارة الطاغية وسحرها الآسر؛ فعلى حين يحاول صوت الناسك أن يوقظه من هذا الحلم مصورا له الأمر على أنه ضرب من الجنون وإغواء الشياطين ومسهم :

أهملت فرضك ، هل جننت فرحت تحلم فى النهار

حلم النهار .. مدى النهار ؟

هل كنت تتبع ذلك الجنى ؟ هل أغواك شيطان المغارة ؟

ولكن المغامر يبدو ذاهلا مسحوراً بفتنة تلك البدوية السمراء . . العبارة التى سلبت لبه، ولذلك فهو لا يعير تحذيرات الناسك التفاتا وإنما يردد تلك العبارة التى استولت على وعيه منذ المقطع السابق :

وحدى مع البدوية السمراء ، كنت مع العبارة

فى الرمل ، كنت أخوض عتمته وناره

شرب المرارات الثقال بلا مرارة

ويسقط فى يد الناسك وييأس من هذا المجنون الذى يعتقد أنه قد أصيب بنوع من المس، ولا يملك إلا أن يردد فى يأس «ألغاز مجنون» وهو يعود إلى غرفة الآثار والسلع العتيقة فى رأس الشاعر منخلع الوقار.

وعلى هذا النحو الذى انتهى به هذا المقطع يبدو وكأن الطرف المغامر من شطرى ذات الشاعر قد حقق انتصاره الحاسم والأخير على الطرف المتأمل الناسك، وطرده إلى غرفة الآثار والسلع العتيقة فى رأس الشاعر، واستولى هو على الشاعر بصفة نهائية، ولكن هل يمكن لمثل هذا الصراع البالغ التعقيد والعمق والتشابك أن ينتهى مثل النهاية البسيطة الساذجة ؟! وهل يمكن للشاعر أن ينفصم بمثل هذه السهولة عن كل الارتباطات والوشائج الاجتماعية الوثيقة؟ وأن يتنصل من التزاماته الفكرية والاجتماعية والأخلاقية بمثل هذا اليسر ؟!

إن المقطع السادس والأخير الذى لا يحمل عنوانا يحمل الإجابة بالنفى على كل هذه التساؤلات ، فكل هذه الارتباطات والالتزامات حية راسخة فى وجدان الشاعر لاتبرحه، وهى إن هجعت لحظة فلكى تستيقظ من جديد نشيطة ملحة، وحتى ذلك الناسك المخذول الذى بدا فى نهاية المقطع السابق وقد انهزم إلى الأبد لا يلبث أن يستجمع قواه من جديد ليستأنف الصراع، وليلقى بالشاعر فى خضم المعاناة الهادر، وليعود به إلى نقطة البدء . . بل إلى ما قبلها، فإذا كانت القصيدة قد بدأت وليس بين الشاعر وبين الانطلاق من العقبات ذات الشأن سوى «كوم من الورق العتيق» فإنها تنتهى وبينه وبين الانطلاق «صحراء من الورق العتيق، وخلفها واد من الورق العتيق، وخلفها عمر من الورق العتيق» .

٣ - إضاءات نقدية :

يعد الدكتور خليل حاوى صاحب هذه القصيدة واحدا من الذين أرسوا دعائم الحركة الشعرية الحديثة، وتركوا بصماتهم الواضحة على مسارها، وهو شاعر عميق الثقافة، وقد استطاع فى نتاجه الشعرى أن يحقق الانسجام المفقود بين الشعر والفكر، وأن يحول الفكر العظيم إلى شعر عظيم، فيه كل عمق الفكر وسخائه، وكل نبض الشعر وحيويته، لذلك فإن رؤيته الشعرية على قدر كبير من العمق والتركيب وتعدد الأبعاد والمستويات، وقصائده من الأعمال الجادة الصعبة التى تحتاج من القارئ جهدا كبيرا وإخلاصا أكبر فى سبيل استيعابها وإدراك أبعادها الفنية والروحية والفكرية المتعددة المتشابكة، ولكن بمقدار ما يبذل القارئ من جهد وإخلاص فى قراءة هذه القصائد تمنحه هى من عطائها الروحى والفنى المتجدد العميق. ولأن أعماله متعددة الأبعاد والمستويات فإنها تقبل دائما أكثر من قراءة وأكثر من تأويل، فكلما تعمق القارئ فى قراءتها منحته أعماقا وأبعادا جديدة لا تمنحها للقارئ العجل المتسرع، فهى مثل العبارة الشعرية «تعصى وليس يروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور» على حد تعبير الشاعر الرائع عن العبارة الشعرية .

وقصيدة «الناى والريح فى صومعة كيمبردج» واحدة من هذه القصائد الصعبة الغنية المتعددة الأبعاد والأعماق والمستويات، وعلى الرغم من تعدد الرؤية الشعرية فيها فقد استطاع الشاعر أن يمزجها جميعا فى وحدة فنية محكمة، تفاعلت فى إطارها كل العناصر التى تشكل الرؤية الشعرية وتشابكت على نحو فنى بارع.

وقد جعل الشاعر المحور الأساسى الذى تدور حوله كل عناصر الرؤية الشعرية ومكوناتها هى الصراع الداخلى فى ذاته بين المفكر والفنان، أو بين الملتزم والمغامر، وفى وهج هذا الصراع - الذى يشكل الخط الرئيس فى الرؤية الشعرية فى القصيدة - انصهرت كل العناصر والمكونات الفرعية الأخرى مما أضفى على القصيدة لونا محكما من الوحدة رغم ما يبدو فيها لدى القراءة الأولى من تشوش وعدم ترابط بين أجزائها .

وفى إطار هذا الصراع الأساسى طرح الشاعر رؤيته الخاصة المتفردة لمجموعة من القضايا والهموم الفكرية والاجتماعية والفنية والحضارية التى تشغل بال المثقف العربى، مما أكسب هذا الصراع ملامح وأبعادا ومستويات بالغة الغنى والتنوع، وهو يطرح كل

هذه الهموم والقضايا طرحا شعريا متفردا، بعد أن يتمثلها تمثلا شعريا خاصا. ومن القضايا التى تشكل منها نسيج الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة قضية تمزق المثقف العربى بين انتمائه إلى واقعه القومى بكل ما قد يشوب هذا الواقع من مظاهر الركود والجمود وبين نزعته إلى الانطلاق مع تيار الحضارة الحديثة الجارف بكل ما يكتنف هذا الانطلاق من مخاطر الانجراف غير الواعى والتميع وفقدان الجذور التى تربطه بتراثه وبواقعه. وقضية حلم الوحدة العربية المنشود وما يعترض طريق هذا الحلم من عقبات، وحتمية زوال هذه العقبات وتحقق الحلم الكبير. وقضية الإبداع الشعرى واتكائه على دعامتين أساسيتين هما الموهبة والجهد المبذول. هذا بالإضافة إلى قضية القصيدة الأساسة وهى تمزق الشاعر بين انطلاق الفنان والتزام المفكر والملتزم بأعباء اجتماعية ثقيلة، وقد استطاع الشاعر أن يصهر كل هذه القضايات الجامدة الباردة فى وهج رؤيته الشعرية، وأن يحولها إلى نبض شعري متدفق بالحرارة والحيوية .

وتتميز رؤية الشاعر فى هذه القصيدة ـ وفى معظم شعره ـ بلون من العرامة والاحتدام والعنف الذى قد يدفعه أحيانا إلى استخدام كلمات وتعابير خشنة قاسية الوقع، مثل تصويره لإضاعة عمره بين جدران الصومعة بمضاجعة المومياء، وتصويره لطلاب العلم المترهبين بأنهم «طغمة النساك، واللحم المقدد فى خلايا الصومعة»، ومثل تصويره لربيب التفرقة المستفيد من واقع تجزئة العالم العربى وتمزيقه فى هذه الصورة المنفِّرة «فى صدره ثديان ما نبتا لمرضعة ولا للعانس المسترجلة»، ومثل تعبيره عن ازدرائه لهذا العميل واستهانته بشأنه بأنه وكله لريح الرمل «تعجنه بوحلة شارع أو مزبلة». وغير ذلك من التعابير والألفاظ الخشنة العنيفة التى تعكس مدى عرامة الرؤية الشعرية وحدتها واضطرامها .

وكان طبيعيا أن تتعدد الأدوات والتكنيكات الشعرية بمقدار تعدد أبعاد الرؤية الشعرية ومستوياتها .

وأول ما يلفت النظر فى بناء هذه القصيدة هو النزعة الدرامية الواضحة فيها، ولا تتمثل هذه النزعة فى مجرد تقسيم القصيدة إلى مقاطع متعددة وتمييز هذه المقاطع بعناوين مستقلة أو بأرقام، وإنما تتمثل هذه النزعة فى مظهرين أساسيين من مظاهر البناء الدرامى هما تعدد الأصوات، ثم الصراع بين هذه الأصوات، وقد رأينا كيف شطر الشاعر ذاته إلى شطرين متنازعين متنافرين هما المفكر والفنان، أو الناسك والمغامر،

وكيف جعل القصيدة كلها صراعا بين هذين الشطرين بكل ما اكتسباه على امتداد الصراع من ملامح فكرية وفنية وحضارية متنوعة، وإلى جانب هذين الصوتين اللذين يمثلان الطرفين الأساسيين فى هذا الصراع الدرامى دعم الشاعر الصراع بمجموعة من الأصوات الثانوية أو الأطراف الثانوية؛ مثل صوت الأب أو الأم، وصوت الصاحبة الصامت، وصوت ربيب التجزئة الطاووس، وكل هذه أصوات أضفت على الصراع غنى وتنوعا وعمقا، ولم يكتف الشاعر بمجرد الحوار الفنى والنفسى بين هذه الأطراف المتعددة وإنما كان فى بعض المقاطع يستعير شكل الحوار المسرحى، كما فعل فى المقطع الثالث «الناى» فى الحوار بين صوت أحد الأبوين وبين الصاحبة المنتظرة، وإن كنا لم نسمع من الحوار سوى الصوت الأول، وكما فعل أيضا فى المقطع الخامس «الناسك» فى الحوار بين صوت «الناسك» وصوت «المغامر المجنون» .

وقد حقق الشاعر لهذا الصراع الدرامى لونا من النمو والتصاعد حيث كان يدفع عبر كل مقطع إلى حلبة الصراع بعنصر جديد يدعم به موقف أحد الطرفين المتصارعين؛ فهو بعد أن يقدم فى المقطعين الأوَّلَيْنِ طرفى الصراع - الملتزم والمغامر - يدفع فى المقطع الثالث بعنصر يدعم به موقف الطرف الأول «الملتزم» وهذا العنصر هو الأسرة المنتظرة والالتزامات الاجتماعية والأخلاقية التى تنتظره، الأمر الذى يكاد يميل بكفة الصراع لصالح هذا الطرف الأول ولكن الشاعر لا يلبث أن يدفع فى المقطع الرابع بعنصر جديد آخر يدعم موقف الطرف الثانى ويعيد لميزان الصراع اعتداله، وهذا العنصر هو إغراء الفن المتمثل فى جاذبية العبارة الشعرية - البدوية السمراء - وإغرائها الساحر مما كاد يميل بالميزن - أو لعله مال بالفعل - ناحية الطرف الثانى، ولذلك نرى الشاعر يدفع فى المقطع الخامس بعنصر جديد لصالح الطرف الأول وهو الناسك، وإن كان هذا العنصر لم يستطع أن يعيد إلى الميزان اعتداله حتى كدنا نتصور أن الصراع حسم لصالح الطرف الثانى «المغامر والفنان والمنطلق»، ولكن المقطع السادس الختامي يعيد الصراع من جديد إلى ذروة احتدامه بعد أن استجمعت العناصر التى تدعم موقف الطرف الأول كل قواها لتعيد للصراع حدته وعرامته، ولتنتهى القصيدة والصراع لم ينته، فما كان لمثل هذا الصراع المتعدد الأبعاد والأعماق أن ينتهى بمثل هذا اليسر .

وإذا كان هذا البناء الدرامى المركب هو الإطار الفنى لهذه القصيدة فإنه فى داخل هذا الإطار تتفاعل مجموعة من الأدوات الشعرية التى يستخدمها الشاعر لتجسيد رؤيته الشعرية بأبعادها المختلفة. وفى مقدمة هذه الأدوات تأتى الصور والرموز .

وقد استخدم الشاعر ثلاثة رموز أساسية قام عليها هيكل القصيدة وهى «النای» و«الريح» و «الصومعة» وقد حاولنا فی قراءة القصيدة استشفاف الدلالات والإيحاءات الرمزية لهذه الرموز. وإلى جانب هذه الرموز الأساسية وظف الشاعر مجموعة من الرموز والصور الفرعية التى دعمت هذه الرموز الأساسية وتفاعلت معها، مثل «الباب» و «البدوية السمراء» و «العجين البكر» و «الثمر العجيب» و «الطاووس» و «الناسك» . . إلخ، بالإضافة إلى تلك الصور الشعرية البارعة التى لم يخل منها بيت واحد من أبيات القصيدة .

ونلاحظ ولع الشاعر الشديد باستخدام رموز البكارة والخصب وصورهما وألفاظهما، وكثيرا ما تحمل هذه الرموز والصور بعض الملامح والإيحاءات الجنسية الموظفة توظيفا فنيا راقيا، وهو يوظف هذه الرموز والصور المستمدة من عالم الخصب والبكارة للتعبير عن الأبعاد الإيجابية والسلبية فی رؤيته على السواء .

فعلى المستوى الإيجابى نجد العبارة «تخصب مرة أخرى» ونجدها «بدوية سمراء» ودربه إليها «واحات العجين البكر» وأنها «تعصى وليس يروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور» ونرى مع الشاعر «فی وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال» وهى حين تنهض «تلم غرور نهديها وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال» . . . كما نجد الأرض العربية فی حلمه الرائع تعود فی موسم الريح الغضوب «بكرا لأول مرة تشتهى بحضن الشمس، ليل الرعد يوجعها وتستمرى بروقه» والبيت العربى الواحد المأمول «يزهو بغابات من المدن الصبايا» . . وعلى هذا النحو البارع يوظف الشاعر رموز الخصب وصوره المتعددة للتعبير عن هذه الجوانب المتفجرة بالحيوية من رؤيته، وهكذا يوظف حتى إيحاءات الجنس توظيفا فنيا ساميا للإيحاء بأكثر أبعاد رؤيته نبلا وروحانية وسموا.

أما على المستوى السلبى فإن الشاعر يوظف بعض رموز الخصب وصوره توظيفا عكسيا للإيحاء ببعض أبعاد رؤيته السلبية فيتحول الخصب إلى عقم، والبكارة إلى عنوسة؛ فهو يصور إحساسه بضياع عمره بين جدران صومعه كيمبردج بأنه لون من «الزنا» و «مضاجعة المومياء»، وهو يستغل أيضا نفس رموز الخصب وصوره استغلالا عكسيا فی تصويره المنفّر لربيب التفرقة العميل «فی صدره ثديان ما نبتا لمرضعة ولا للعانس المسترجلة» فهما ثديان شاذان منفّران عقيمان، رغم أن هذا العميل «يحصد منهما ذهبا وعاج» .

وبعد فهذه قراءة لواحدة من القصائد التى تمثل علامة من العلامات المضيئة على مسار الحركة الشعرية الحديثة، أو على وجه التحديد هذه واحدة من قراءات هذه القصيدة، فمثل هذه القصيدة الغنية تحتمل أكثر من قراءة وتجنُّ أكثر من عطاء، وكل ما آمله أن تنجح هذه القراءة فى أن تفتح بابا للقارئ على عالم خليل حاوى الشعرى الرحيب والعصى .

* * *

مرثية لكامل عبد الغفار (*)

أحمد عبد المعطى حجازى

١ - القصيدة :

لمَ كُنْتَ جميلا ؟!

لِمَ أغويْتَنى ؟!

لِمَ ألبَستَنِى بُرْدَةَ الحُلمِ فى صِغَرِى ، ووصفتَ لِيَ المستحيلا ؟!

لِمَ أحبَبْتَنى ؟!

ثم صالحتَ بينى وبينَ سِوَاكَ .. وَوَدَّعْتَنى

واحترفْتَ الرَّحيلا ؟!

أنت وحدَكَ مَنْ يُنْقذُ الحُلْمَ لَوْ زُرْتَنى

آه .. لَوْ زُرْتَنى ، وجلَسْتَ قليلا

ثم عاودْتَ هذا الرَّحيلا

مُنْشِداً بَدَلا أنْ تَقُولا

* * *

عُدْتُ من رحلتى وقَدْ انْصرَمَ الصَّيفُ ، أَوْ كاد . أَدْخُلُ باريسَ وَحْدِى بلا صاحبٍ أَوْ دليل

عُدْتُ .. تدخلُ سيارةٌ بِيَ مِنْ جانبِ النَّهْر ، تحتَ الغصونِ التى تَحْملُ الآن آخرَ أوراقِها ، والتى تَتَوالى عَلَىَّ ، وتُدْرجنى فى خطوط من الظلِّ والشمسِ، تزحفُ بالعَرْضِ ، صاعدةً جَسَدَ المَعْدنِ المتدفِّقَ بى ، ثم ترتدُّ للخَلْفِ ، صاعدةً بَعْدَهَا غيرُها ، متدافِعَةً ، كالمياهِ التى غمرتْ

(*) من ديوان « كائنات مملكة الليل » نشر دار الآداب . بيروت ١٩٧٨ .

جسداً طافيًا ، أو كأشرطةِ الـمُومَياء .. وَعَبْرَ الزجاج الصَّقِيل
يلمعُ السِّنُّ كـالنَّصْلِ تحتِي ، ويَمْـضِي . كأني أخـيراً أعود إلى مُـسْتَـقَرِّي ،
ويمتص إيقاعُه المتلاحقُ ظلِّي النَّحيل .
وغداً سوف تَضْـربُ نافذتي طيلَةَ اللَّيْلِ أجنحةُ المطرِ المتوحِّشِ ، ناعـقةً فوقَ
رأسِي ، وتَسْتَأنِفُ الريحُ ما بدأتْ مِنْ عَوِيل !

٢ - القراءة :

أول ما يطالع القارئ من هذه القصيدة عنوانها «مرثية إلى كامل عبد الغفار» وهو عنوان تقليدى لقصيدة رثاء غير تقليدية، ولكن هذا العنوان على تقليديته يؤدى فى القصيدة وظيفة تعبيرية بالغة الأهمية، تتجاوز مجرد كونه عنوانا يلخص المعنى العام للقصيدة؛ فهو الذى يتجه بكل إيحاءات القصيدة ودلالاتها صوب «الرثاء»، وكان يمكن للقارئ لولا هذا العنوان أن يتجه بهذه الإيحاءات والدلالات ـ أو تتجه به ـ أية وجهة أخرى غير الرثاء، كالعتاب مثلا أو سواه من المعانى والأحاسيس التى تبدو ـ بدون هذا العنوان ـ أكثر بروزا من الرثاء فى صور القصيدة وعباراتها .

ومن خلال هذه الوظيفة الفنية الأساسية يؤدى العنوان وظيفة أخرى هى ربطه بين قسمى القصيدة اللذين يبدوان بدونه متباعدين، ولكن قراءة القصيدة على أنها قصيدة رثاء يزيل ما بين القسمين من فجوة ويربط بينهما برباط فنى وثيق كما سيتضح من القراءة .

فإذا ما تركنا العنوان إلى القسم الأول من القصيدة وجدناه يبدأ بمجموعة من صور الاستفهام العتابية التى تبدأ فى البيتين الأول والثانى قصيرة لا يتجاوز مدى الواحدة منها جملة واحدة قصيرة، تستغرق التفعيلتين اللتين يتألف منهما المدى العروضى لكل من البيتين .

ومع البيت الثالث تبدأ الصور الاستفهامية تطول، حيث تتكون الصورة الاستفهامية الممتدة على مساحة البيت الثالث من جملتين طويلتين متعاطفتين تستغرقان المدى العروضى للبيت المؤلف من ثمانى تفعيلات. ثم تأتى الصورة الاستفهامية الرابعة والأخيرة فى المجموعة مكونة من أربع جمل متعاطفة ممتدة على مساحة ثلاثة أبيات، مداها العروضى عشر تفعيلات. فالصور الاستفهامية هنا تشبه فى تدرجها الشجرة؛

ساق واحدة تتفرع منها مجموعة أكثر من الفروع والأغصان الكبيرة التى تتفرع منها مجموعة أكبر من الفروع الصغيرة، ولكن الساق فى النهاية هى الأصل الذى تستمد منه كل هذه التفريعات وجودها، وكذلك هنا تعتبر الجملتان القصيرتان فى البيتين الأول والثانى من القصيدة النغمة الأساسية فى هذه المجموعة من الصور الاستفهامية وبقية الجمل تنويعات عليهما وتفريعات تعبيرية منهما .

« لم كنت جميلا ؟! » « لم أغويتنى ؟! » هاتان هما الصيغتان اللتان تفرعت منهما بقية الصيغ والعبارات الاستفهامية التى تكون الشطر الأعظم من جزء القصيدة الأول، ومع قصر الصيغتين فقد كونت كل منهما بيتا مستقلا. وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن يكون الجمال مبعثا لعتاب أو مساءلة، فهو ـ فضلا عن كونه قيمة عليا تحسب لصاحبها لا عليه ـ أمر لا دخل للإنسان فى اكتسابه ليعاتَب عليه ويساءل، ولكن الشاعر لا يترك القارئ لحيرته طويلا حيث لا تلبث التفريعات التالية التى تفصِّل هذا الإيحاء الغامض الغريب فى « لم كنت جميلا ؟! » أن تفسر لنا الأمر . . فهذا الجمال ـ حين نعود إليه مرة أخرى فى ضوء التفريعات والتنويعات التالية ـ ليس هو أولا الجمال المادى الحسى الذى لا يد للإنسان فى اكتسابه، وإنما هو جمال إرادى مكتسب، إنه جمال الروح والفكر والوجدان، كما أن هذا الجمال كان عاملا من عوامل إغواء الشاعر وإغرائه بعشق الحلم والمستحيل، ومن ثم يصبح مفهوما أن يجعله الشاعر محورا من محاور عتابه للمرثىِّ، بل أن يجعله المحور الأساسى لهذا العتاب .

ولكن هذا العتاب ذاته هو فى نفس الوقت رثاء لذلك الجمال الغريب الراحل بلا عودة، الذى أغراه بالحلم وعشق المستحيل، وهكذا لا ينى العنوان يلقى بظلاله الحزينة على كل الصور والعبارات والإيحاءات والمعانى، ويوجه دلالاتها، فيغدو العتاب رثاء وتفجعا، ويصبح الرحيل رحيلا بلا عودة، والوداع وداعا أبديا بلا أمل فى لقاء. وفي مثل هذا السياق تبدو هذه الأمنية الحارة التى يتمناها الشاعر ـ بأن يزوره المرثى لينقذ له الحلم الذى لا يستطيع إنقاذه سواه ـ غريبة على السياق الشعرى للوهلة الأولى، ولكن أليست مثل هذه الأمنية صورة من صور ذلك الحلم الذى أغراه الراحل به، وضربا من ضروب المستحيل الذى جعله يعشقه ؟! أو لم ينظر الشاعر إلى الموت منذ قليل على أنه صورة من صور الرحيل الإرادى من محترف للرحيل؟! ثم إن هذه الأمنية بدورها تكتسب دلالات جديدة وتشع بإيحاءات جديدة حين نتأملها فى إطار عنوان القصيدة

الحزين. وهكذا تتشابك الدلالات والإيحاءات وتتفاعل وتتوالد، ومن خلال تفاعلها ينمو عطاء القصيدة ويتكاثر .

وعلى الرغم من أن محور هذا القسم الأول من القصيدة هو شخصية المرثى فإننا نجده يتدفق بالحركة والحياة، مما يشى بشدة حضور هذه الشخصية فى وجدان الشاعر وسيطرتها عليه ، ولذلك فهى تمارس حياة عريضة وهادرة تضفى على هذا القسم كله حيوية متدفقة، حيث تكثر فيها الأفعال التى تشيع فيه حركة نابضة بالحياة. ونلاحظ أن الأفعال كلها مسندة إلى المرثى الراحل المعبر عنه بضمير المخاطب، على حين يقع ضمير المتكلم المعبر عن الشاعر فى الجمل التى ورد فيها مفعولا مباشرا أو غير مباشر، أى أن المرثى هو العنصر الإيجابى في هذه الحركة الحية التى يموج بها هذا القسم من القصيدة، بينما يمثل الشاعر العنصر السلبى فيها، فالمرثى هو الذى «أغوى» الشاعر بجماله الروحى الغريب، وهو الذى «ألبسه» بردة الحلم، وهو الذى «وصف» له المستحيل، وهو الذى «أحبه» وهو الذى «صالح» بينه وبين سواه، وهو الذى «ودعه» و «احترف الرحيل» وهو وحده الذى يستطيع أن «ينقذ» الحلم لو «زاره» . . ولنلاحظ أن الفعل «زار» المكرر هو الوحيد بين أفعال المقطع كلها الذى جاء فى صيغة التمنى هو والفعلان المعطوفان عليه، مما يوحى بوعى الشعر الفادح باستحالة تحقق هذه الأمنية رغم ما تتمتع به شخصية المرثى من حضور حار على امتداد المقطع كله .

ولنلاحظ مرة أخرى أن الشاعر جعل رحيل المرثى ـ الذى هو الصورة الرمزية للموت ـ رحيلا إراديا، حيث عبر عنه بعبارة «واحترفت الرحيل» وكأنه رحل بمحض إرادته. وهكذا قال لنا الشاعر ـ دون أن يقول ـ إن الميت حى ملء وجدانه، وإن موته ليس سوى رحلة من تلك الرحلات التى تعودها واحترفها، وإن كنا لا نخطئ رغم ذلك أن نلمس خيطا خفيا من الإحساس بالفقد واللوعة يتسلل عبر مهرجان الأفعال المتدفقة بالحرارة والحيوية، ويبلغ هذا الإحساس ذروة لوعته فى تلك الأمنية الوالهة المستحيلة «آه لو زرتنى وجلست قليلا» .

* * *

فإذا ما انتقلنا إلى القسم الثانى الذى محوره الشاعر ذاته، والذى لا يرد فيه أى ذكر للمرثى، وجدنا تلك الحركة الحارة الدافقة التى كان يموج بها القسم الأول تتجمد أو تكاد، ووجدنا الموت يلقى بظلاله الباردة على كل شيء، فكل ما في هذا القسم ينضح

موتا: رحلة الشاعر تنتهى ـ حين يعود منها ـ والانتهاء صورة من صور الموت، والصيف ينصرم، والغصون تحمل آخر أوراقها، وظلال هذه الغصون المتساقطة على الشاعر تدرجه فى خطوط من الظل والشمس ـ صورة تستدعى صورة الإدراج فى الأكفان ـ وهذه الخطوط فى تتابعها وتدافعها تشبه المياه التى غمرت جسدا طافيا ـ صورة الغريق صورة أخرى من صور الموت ـ أو أشرطة المومياء ـ صورة ثالثة أو رابعة ـ ويحس الشاعر كأنه يعود أخيرا إلى مستقره ـ صورة المستقر الأخير وارتباطها الشعورى بالموت ـ وحتى ظل الشاعر النحيل يموت ويمتصه الإيقاع المتلاحق لنهر السين الذى يلمع كالنصل تحته.

هكذا يرشح الموت من كل صور ذلك المشهد الكئيب. ولا ينسى الشاعر فى الختام أن يضع هذا المشهد فى إطاره الجنائزى النادب، فأجنحة المطر المتوحش سوف «تنعق» فوق رأسه، وتستأنف الريح ما بدأته من «عويل» .

وهكذا استطاع الشاعر أن يقول لنا دون أن يقول ـ وربما دون أن يعى ـ إن المرثى حى حاضر فى وجدانه، وإنه هو الذى مات، فرحيل المرثى ملأ حياته موتا. وتبدو لنا براعة المفارقة وعمقها فى أن المقطع الأول الذى محوره المرثى ـ الميت ـ يفيض بالحياة والحركة، والمرثى هو العنصر الإيجابى فى هذه الحركة، بينما المقطع الثانى الذى محوره الشاعر ـ الحى ـ يخيم عليه السكون والموت، وحتى ما في المقطع من حركة خافتة يبدو الشاعر هو العنصر السلبى فيها فهى تقع عليه لا منه ؛ فالسيارة فى عودته هى التى تدخل به من جانب السين، والغصون هى التى تتوالى عليه وتدرجه فى خطوط من الظل والشمس وتصعد جسد المعدن ـ السيارة ـ المتدفق به، وإيقاع السين هو الذى يمتص ظله النحيل، وأجنحة المطر المتوحش هى التى تضرب نافذته وتنعق فوق رأسه. . . أما هو فكمّ ساكن جامد، خاصة حين نلحظ أن المرثى ـ فى موته ـ كان كيانا متدفقا بالحركة والحيوية .

٣ - إضاءات نقدية :

هذه القصيدة كما سبق القول قصيدة رثاء غير تقليدية ؛ فهى أولا لا يرد فيها أى ذكر مباشر للموت، وكان من الممكن ـ لولا عنوانها ـ أن نقرأها دون أن ندرك أنها مرثية، وهى تبعا لذلك تخلو من كل ما يثقل قصائد الرثاء التقليدية من مبالغات شعورية ممجوجة فى إظهار التفجع والحسرة، وغلو فى تمجيد المرثى وتعظيمه. ولكن القصيدة مع خلوها من كل ذلك استطاعت أن تصور شدة حضور المرثى ـ رغم غيابه

المادى ـ فى وجدان الشاعر وفكره، وما خلفه رحيله المادى من فراغ وركود وموات فى حياته .

وقد اعتمد الشاعر كما رأينا فى تصوير هذا الإحساس المزدوج على تلك المفارقة التصويرية البارعة التى لمسناها من خلال القراءة، وهذه المفارقة لا تعتمد فحسب على وسائل التعبير المباشرة التى أبرزتها القراءة فى تصوير معانى الحياة والحضور التى تشع من شخصية المرثى رغم موته، ومعانى الموت والركود التى ترين على حياة الشاعر بعد رحيل صديقه، وإنما تعتمد بالإضافة إلى هذا على مجموعة من الوسائل الفنية البارعة.

فالقصيدة كما رأينا تتألف من قسمين مستقلين، أولهما ـ الذى محوره حياة المرثى ـ يتدفق بالحركة والحيوية، والثانى ـ الذى محوره شخصية الشاعر وحياته ـ تخيم عليه ظلال الركود والموت. وقد تجسد التقابل بين هذين القسمين ـ بالإضافة إلى وسائل التعبير المباشرة السابقة ـ فى مجموعة من الوسائل الفنية فى مقدمتها الموسيقى، ونسبة تردد الأفعال فى كلا القسمين، واختلاف إيقاع الحركة بينهما .

فالإيقاع الموسيقى فى القسم الأول سريع متدفق، ولا يتجاوز المدى العروضى لأطول أبياته ثمانى تفعيلات، والكثير من الأبيات فيه لا يتجاوز طوله التفعيلتين .

أما القسم الثانى فيبطئ فيه الإيقاع ويتمطى حتى يبلغ طول أحد أبياته ـ وهو البيت الثانى ـ سبعا وأربعين تفعيلة، أى ما يتجاوز المدى العروضى لأبيات القسم الأول كله الذى لا يزيد مجموع تفعيلاته عن سبع وثلاثين تفعيلة. ولا يقتصر تفاوت الإيقاع الموسيقى بين القسمين على اختلاف أطوال الأبيات بين القسمين وما يترتب عليه من سرعة الإيقاع فى القسم الأول وبطئه فى الثانى، وإنما يتجاوز ذلك إلى نظام التقفية فى القسمين؛ فالقافية الأولى تتمتع بنوع من التنوع الذى يضفى على الإيقاع حيوية وجدة حيث استخدم الشاعر قافيتين متجاوبتين على امتداد أبيات القسم الأول، أما القسم الثانى فقد بناه الشاعر على قافية واحدة مما ساعده على إبراز الركود والبطء فى إيقاعه، وبهذه الوسيلة الخفية استطاع الشاعر أن يعمق المفارقة بين الحياة والحضور والحيوية التى يتمتع بها المرثى رغم غيابه، والموات والركود الذى يخيم على حياته بعد رحيل صديقه.

أما نسبة تردد الأفعال فى القسمين فنحن نعرف أن ارتفاع نسبة تردد الأفعال فى مقطع ما يشيع الحركة والحيوية فى المقطع، وانخفاض هذه النسبة فى مقطع آخر يضفى على المقطع لونا من السكون والجمود. ونحن نجد أن نسبة تردد الأفعال فى القسم الأول

أعلى منها فى القسم الثانى بشكل ملموس؛ فالقسم الأول يتكون عروضيا من سبع وثلاثين تفعيلة، وقد اشتمل القسم على ثلاثة عشر فعلا، أى أن نسبة تردد الأفعال فيه $\frac{١٣}{٣٧}$ بمعنى أن متوسط تردد الفعل أقل من ثلاث تفعيلات. أما المقطع الثانى فمداه العروضى تسعون تفعيلة، وقد اشتمل على ثمانية عشر فعلا، أى أن نسبة تردد الأفعال $\frac{١٨}{٩٠}$ بمعنى أن كل خمس تفعيلات فى هذا القسم تحتوى على فعل واحد فى المتوسط. فثمة فارق واضح فى نسبة تردد الأفعال بين المقطعين كثرة وقلة مما ساعد على إبراز الحركة والحيوية فى القسم الأول الذى يدور حول شخصية المرثى، والجمود والثبات فى القسم الثانى الذى يدور حول شخصية الشاعر .

وأخيرا فإننا نجد حركة الفعل فى القسم الأول سريعة لاهثة متدفقة حيث تكتظ الجمل القصيرة بحركة عريضة «لم كنت جميلا؟» «لم أغويتنى» «لم أحببتنى؟» «وودعتنى» . . . إلخ .

أما فى القسم الثانى فإن الحركة تبطئ وتتمطى حتى تقف علي مشارف الجمود، فالحركة الواحدة البسيطة يستغرق الشاعر فى تتبع تفاصيلها وجزئياتها بحيث تتوالى هذه التفاصيل شديدة البطء، وكأنها واقفة لا تتحرك؛ فمثلا فى تصويره لحركة تتابع ظلال الغصون على السيارة المتحركة يبدو وكأنه يسجلها بالتصوير البطىء ويستغرق فى رصد تفاصيلها وجزئياتها حتى يستغرق من المدى العروضى للبيت الثانى مساحة اثنين وثلاثين تفعيلة أى ما يقرب من كم القسم الأول كله . . وتتوالى تفاصيل هذه الحركة الشديدة البطء على النحو التالى :

« والتى تتوالى على، وتدرجنى في خطوط من الظل والشمس، تزحف بالعرض، صاعدة جسد المعدن المتدفق بى، ثم ترتد للخلف، صاعدة بعدها غيرها، متدافعة كالمياه التى غمرت جسدا طافيا، أو كأشرطة المومياء » .

هكذا يستطيع الشاعر الحقيقى بوسائله الفنية الشعرية الخالصة البعيدة عن المباشرة والضجيج المفتعل أن يصور أصدق مشاعره وأعمقها، وأن يعبر عن إحساس عميق بالفقد دون أن يشير إشارة مباشرة واحدة إلى الفقد، وأن يكتب قصيدة رثاء فاجعة ليس فيها كلمة رثاء واحدة مباشرة سوى عنوانها .

اعترافات العمر الخائب

فاروق شوشة (*)

١ - القصيدة :

عندما يَجْتَاحُنَا الحزنُ الرَّمَادىُّ ، ونُقْعِى فى زاويا القلبِ مكسورِين ، نَجْتَرُّ الحكايات القديمة .

الأسى الفارغُ يستيقظُ من بَيْنِ الدَّهَاليزِ ، ويصحُو وَتَرُ الشَّجْوِ ، الكتاباتُ التى جَفَّتْ على الأوراقِ كانت ذاتَ يومٍ صوتَنا العَالِىَ ، لفحَ الشَّوْقِ ، والرُّؤْيَا الحَميمَة .

خَرَجَتْ منها وجوهٌ لفَّعتْهَا دورةُ الأيامِ ، شاختْ في كُوَى النِّسْيانِ ، تَحْكى وجهَ بُومة .

فى الجدارِ الأسْودِ الشَّاخصِ نرتَدُّ ، وفى قاعِ العيونِ الجُوفِ نَهْوى ، نَكْتَوِى مِنْ لذعةِ الذكرى ، ومن وَحْدَتِنا فى ليلنا العارِى ، ومِنْ هَوْلِ انسحاقِ القَلْبِ مِن طَعْمِ الهزيمة .

* * *

ها أنا فى دَوْرَةِ الإعصارِ أرتَدُّ عنيفا

خائبَ المَسْعَى أسِيفا

وانهمارُ العُمرِ من حولى خُطًى مَبْهُورَةُ الأنفاس ، فُقَّاعَاتُ لَغْوٍ زائفٍ ، صارت على الوَجْهِ أخاديدَ ، وفى القلبِ حروفا

سكَنَتْ همَّتُك الشَّمْطاءُ يا نفسُ ، عَرَفْتِ الأمرَ ، جَرَّبْتِ الذى كان ، تَخَطَّيْتِ الزَّوايا والصُّفُوفا

(*) من ديوان « فى انتظار ما لا يجىء » نشر مكتبة مدبولى . القاهرة .

والمصلِّين ـ وراء الهيكلِ البالى ـ وُقُوفا

ها أوانُ الفَصْلِ ، بوحِي ، اعتَرِفِي ، لا تَدَّعِي بَعْدُ عُزُوفا

واهتِكي عنك ستار الرَّغْبَة الحُبْلى ، قِنَاعَ الأسفِ الكاذبِ ، ذاك المضحكُ المُبْكِي ، فما عادَ يفيدُ الصَّمْتُ ، كُوشِفْتِ ، وأُتْرِعْتِ من اليأسِ صنُوفا

كم تطامنتِ ، وأسرعتِ الخطى عَدْوًا ، وجاوزتِ حدودَ الوهْمِ ، شارفتِ عَلَى الأفقِ ظلالا قابعاتٍ ، وطيوفا

كم تبدَّلتِ قِنَاعًا ، وتلبَّسْتِ خِدَاعًا ، وتَوَارَيْتِ وراءَ الأملِ الخُلَّبِ سَيْفًا ورَغيفا

وصَحَوْنا حين طار العمرُ ، نَقْتَاتُ الحصادَ المُرَّ ، نهتزُّ لمرأى الغَدِ إذ يَفْجَؤُنا عارِينَ ، ننهارُ جراحًا ونَزِيفا

***

دائمًا أنت ؟ تجيئين سَرَابًا خادعا ، وَجْهًا هُلاميًّا ، رَذَاذًا يَنْضَحُ الوجهَ ولايروى صَدَى القلبِ ، سحابًا يُسْقِطُ الطَّلَّ ويَمضى ، تاركًا فى وَقْدة الصَّحْراء أنفاسًا شَحيحَات عَليلة

دائمًا أنتِ ! أكاذيبى التى أعشَقُ فيها الموتَ ، طَعْمُ الغدرِ ، تفضى بى إلى ساعة صفوٍ مستحيلة

آه ! لولاكِ لما امتدَّ بنا الليلُ الخئونُ الوجهِ ، ما اجْتَزْنَا ـ وراءَ الوهمِ ـ ساحاتِ المُرَاءاة الذليلة

آه ! لولاكِ لما كان انْحَنَى الجذعُ ، ولا هانت عَلَى السِّكَّة أعناقُ الرجالِ الشُمِّ ، وارتاحت لَقًى منْ غيرِ حيلة

وتعودين ، فماذا بعدُ فى الأيدى سوى أعمارنا الفاغرَةِ الأفواه جُوعًا وَظَمَا وطريقٍ جَمَدَتْ فيه خُطانا، انْتَصَبَتْ فيه خطايانا ، شخُوصًا مُفْزِعاتٍ ، وتماثيلَ استحالتْ ندما !

آه لو نَرْجِعُ للصَّفو الذى كان ، لِحُلْمٍ كان فى أعماقنا غضًّا ، طُفُوليًّا ، بَرِىءَ السَّمْتِ ، عُذْرِيًّا ، نَقِيًّا ... عندما ...

* * *

عندما أَرْجِعُ بِالتَّذْكـارِ ، أَسْتَدْنِى الذى فات ، أُجِيلُ الطَّرْفَ ، أَلْقَاكَ غَرِيرًا ، وضيئًلا ، وقَصِيًّا

حافيا ، تَسْتَلْهِمُ الأرضَ ، طَرِيحًا ، نَزِقَ الأسْمَالِ ، خَجْلانَ ، حَيِيًّا

وأرى حولَكَ غلمانَ الحِمَى ، يستطلعون الغَيْبَ ، يَسْتَجْلُونَ فى عينيك سِرًّا غامضَ اللَّمْعَةِ ، مشحونا ، عتِيًّا

يرحل العـمرُ وَئِيـدًا ، تسـقطُ الأعوامُ فى الهُـوَّةِ ، يَلْتَفُّ الصـبايا حـولَ نَاىِ الحُبِّ ، تغريهِنَّ بالتَّـرنيمِ ، مَنْضُورًا فَتِيًّا

عاشقًا ، طَلْقَ المُحَيَّا

يرحلُ العمرُ ، وتمضى سَلَّةُ الأعوامِ لا تَحْمل شَيًّا

يَسْـقُطُ السرُّ ، يدوسُ النـاسُ ، ينهالُ التـرابُ الصَّلْدُ ، يدنو القَـيْدُ ، يَهْـوِى النَّاىُ مُلْتَاعًا ... شَجِيًّا

من جـديد ها أنا أَلقاكَ فـى عَصْفِ الذُّهول المُـرِّ ، تجتازُ الفِـجَاجَ السُّـودَ ، مَخْبُولا ... شَقِيًّا

وبعينيكَ سؤالٌ أخْرَسُ الدَّمْعَةِ مازالَ عَصِيًّا

ما الذى سَدَّدَ فى قلبكَ سِكِّينا ؟! وفى عَيْنَيْكَ حُزْنًا أَبَدِيًّا ؟!

٢ - القراءة :

لعل اللفظة المحورية في عنوان القصيدة هى كلمة «الخائب» التى جعلها الشاعر وصفا للعمر فى العنوان، فهذه اللفظة تمثل المحور الذى تدور حوله كل المكونات الأخرى للرؤية الشعرية فى القصيدة؛ حيث يمثل الشعور بالخيبة والإحباط لحمة هذه الرؤية وسداها .

وفى المقطع الأول من مقاطع القصيدة الأربعة يضع الشاعر فى أيدينا أطراف مجموعة من الخيوط المتشابكة المعقدة التى سوف يمضى على امتداد القصيدة يؤلف بينها في صبر ودأب ليشكل منها نسيج رؤيته الشعرية . وأول الخيوط التى يضع الشاعر بين أيدينا أطرافها هو «الخمود» السلبى العاجز الذى انتاب قواه الإيجابية الخلاقة، وقد وضع الشاعر بين أيدينا أطراف هذا الخيط منذ البيت الأول فى الفعلين «نقْعى» و «نَجْتَرّ» اللذين يمثلا رد فعل الشاعر السلبى الخامد حيال مشاعر الحزن والأسى التى اجتاحته، ويتكشف لنا مدى ما فى الفعلين من خمود وسلبية حين نقابلهما بالأفعال المتدفقة بالحيوية التى أسندها الشاعر إلى ملامح الحزن والأسى المجتاحة وهى الأفعال «يجتاح» و«يستيقظ» و «يصحو» التى أسندت بالترتيب إلى «الحزن» و «الأسى» و «وتر الشجو»، فى البيتين الأول والثانى، وقد استطاع الشاعر أن يولد مفارقة تصويرية أليمة تبرز خيط الخمود العاجز وذلك عن طريق مقابلته بين سلبية الفعلين اللذين يمثلان رد فعله حيال مشاعر الأسى المجتاح، وبين مجموعة الأفعال الإيجابية العارمة التى تصور اجتياح هذا الأسى، ويزيد من فداحة هذه المفارقة أن ملامح هذا الأسى الذى اجتاحه كل هذا الاجتياح دون أن يجد منه سوى رد الفعل السلبى الخامد المتمثل فى الإقعاء والاجترار كانت ملامح باهتة شاحبة؛ فالحزن المجتاح فى البيت الأول حزن «رمادى» والأسى المستيقظ النشط فى البيت الثانى أسى «فارغ». ويمارس هذان الوصفان «الرمادى» و«الفارغ» تأثيرا إيحائيا فى اتجاه آخر يدعم خيط «الخمود» ويزيد من بروزه، وهو اتجاه شحوب الأحاسيس، وفقدانها لنضارتها؛ فحتى الحزن الذى يجتاح الشاعر حزن «رمادى» لالون له، والأسى الخفى الذى يستيقظ داخل سراديب شعوره أسى «فارغ». . . من الحرارة، أو من الصدق، أو من المعنى، فالوصف يحتمل هذه التأويلات وأكثر منها .

وتبدأ الخيوط تنمو وتتشابك وتتفاعل وتتـعقد، ويتوالد من تفاعلها خيوط جديدة تأخذ مسارها فى نسيج الرؤية المعقد الصـعب؛ فمن الفعل «نجـتر» ينمو خـيط جديد سيكون له شأن بارز فـى نسيج الرؤية الشعـرية وهو خيط العودة إلى الماضى؛ فـفى مواجهة مشاعر الحزن المجتـاح يلجأ الشاعر إلى العـودة للماضى كملاذ من ضراوة هذه المشاعر، ولكـن هذه العودة تحمل فى ذاتها بذور إخـفاقها كحل، فـهى تنبثق فى وعي الشاعـر كلون من «الاجترار» للحكايات القـديمة، أى أنه لجوء من إحباط إلى إحـباط؛ فالحاضر الخائـب المحبط يلقى بظلاله الكئيبة الثقيلة على الماضى، بل على عـمر الشاعر كله ـ ولنتذكر أن الشاعر جعل «الخائب» فى عنوان القصيدة نعتا للعمر ـ فإذا بكل ما في الماضى من نضـارة وحيـوية وعنفـوان وقد شـاخ وحال وخـمـد، فأصـبح هذا الماضى «حكايات قديمة» وأصبـحت العودة إليه «اجترارا» والكتابات التى كـانت تفيض بالحرارة والحـيوية والحـضور حـيث كـانت «صوت الشـاعر العـالى»، «لفح الشـوق» و «الرؤيا الحميـمة»، انطفأت حـرارتها، و «جفَّت على الأوراق» و «خرجت منهـا وجوه لفعتـها دورة الأيام» و «شاخت فى كـوى النسيان، تحكى وجه بومـة»، وستكون «الشيـخوخة» بدورها خيطا جديدا يتفاعل مع بقية الخيوط وينميها وينمو معها .

ولنعد مرة أخرى إلى وصف «الفارغ» فى البيت الثانى حيث يمتد من هذا الوصف خيط جـديد من خيـوط الرؤية الشعريـة في القصيـدة وهو خيط «الخـواء» الذى سوف يتشكل على امتداد القصيدة فى صور كثيرة تصادفنا صورة منها فى البيت الأخير من هذا المقطع الأول ذاته فى عـبارة «وفى قاع العـيون الجـوف نهوى» وهو هنا خـواء مركب، فالقـاع ذاته خواء، ووصف العيـون بالجوف خواء آخر، والصـورة المؤلفة منهمـا صورة مركبة للخواء، ونلاحظ أن هذا الخيط فى البيت الأخـير يلتحم بخيطين آخرين؛ أولهما خيط «العودة» والارتداد الذى أمـسكنا بطرفه فى البيت الأول من خلال الفـعل «نجتر»، حيـث يقرن الشـاعر هنا بين الارتداد إلى الماضى الذى جـسده فـي صورة جـدار أسود شاخص وبـين السقوط فى قـاع العيـون الجوف، أمـا الخيط الثـانى الذى يقترن بـخيط «الخواء» هنا فهـو خيط «السقوط» الممـتد من الفعل «نهوى»، وسـوف يكون هذا الخيط بدوره خيطا أساسيـا من خيوط النسيج الشعرى فى هذه القصـيدة، وسوف يتشكل على امتداد القصيدة فى صـور متعددة حـيث نرى أشياء كـثيرة تسقط أو تهـوى أو تنهار أو تنهال. . .

هذه هى الخيوط الأساسية فى نسيج القصيدة الشعرى وهى خيوط كما رأينا على قدر واضح من التشابك والتعقيد، وقد طرح الشاعر أطراف هذه الخيوط منذ المقطع الأول ومضى يؤلف بينها طوال القصيدة فى براعة واضحة ليشكل منها هذا النسيج الذى لحمته وسداه الإحساس بالإحباط والخيبة؛ وواضح أن هذه الخيوط كلها تلائم طبيعة هذا النسيج .

ولنلاحظ أن الشاعر استخدم على امتداد المقطع ضمير جماعة المتكلمين . . . فهل يريد أن يتستر وراء هذا الضمير فرارا من الاعتراف الحاسم بإحباطه الخاص الذى قد يشعر به استخدام ضمير المتكلم المفرد لو أنه استخدمه؟! أم أنه يريد أن يجعل الخيبة والإحباط قدر الجيل كله؟!! إن السياق يحتمل التأويلين ولا يوجد ـ فى هذا المقطع على الأقل ـ ما يرجح أحدهما على الآخر .

وفى بداية المقطع الثانى يبدو لنا كما لو كان خيط «العودة» قد انفصل عن خيط «الخمود» الذى كان ممتزجا به فى المقطع الأول عبر الفعل «نجتر»، حيث نرى الارتداد فى البيت الأول من هذا المقطع الثانى وقد أخذ طابعا عارما عنيفا! «ها أنا فى دورة الإعصار أرتدُّ عنيفا»، ولكننا لا نلبث أن نكتشف أن هذا العنف عنف ظاهرى، باطنه ـ بالنسبة للشاعر ـ السلبية والخمود، فالشاعر عنصر سلبى فى هذه الحركة العارمة التى مصدرها الإعصار الذى يرتد به فى دورانه على غير هواه، وإن كنا لا ندرى على وجه اليقين اتجاه هذا الارتداد وهل هو صورة من صور العودة «إلى» الماضى، أم أنه ارتداد «من» الماضى الذى عاد إليه الشاعر فى المقطع الأول، على أية حال لا يبدو التمييز هنا مهما، فقد امتزج الماضى بالحاضر، ووحد بينهما الشعور بالخيبة والإحباط .

ولكن هذه الحيوية الظاهرية التى كست خط «العودة» تمتد إلى بعض الخيوط الأخرى فى النسيج حيث نرى «السقوط» بدوره يأخذ طابعا أكثر عرامة وهو «الانهمار»، والذى ينهمر هنا هو «العمر»، ويؤكد الشاعر هذا الطابع العارم لتساقط العمر من حوله حيث يجسد هذا التساقط فى صورة «الخطى المبهورة الأنفاس». وتستمر الخيوط في التلاحم والتشابك والتفاعل، ومن استمرار تفاعلها وتشابكها تنمو خيوط جديدة تزيد من ثراء النسيج؛ فخيط «العودة» أو الارتداد يمتزج بخيط «تساقط» العمر أو انهماره، الذى يمتزج بدوره بخيط «الخواء»، فانهمار العمر الذى تجسد فى «الخطى المبهورة الأنفاس» يساوى فى رؤية الشاعر «فقاعات لغو زائف» ويمتزج الْخَيْطَان من جديد بخيط

«الشيخوخـة»، فهذه الخطى الفقاعات «صارت على الـوجه أخاديد» . ولنلاحظ ما فى هذه الصور من مفـارقات أليمة بين عرامـة الفعل وسلبية حصـيلته؛ فالارتداد العنيف، وانهمار العمر، والخطى المبهورة الأنفاس، كل هذه الصور التى تفيض قوة وعرامة تعادل فى النهاية «فقاعات لغـو زائف»، و «أخاديد على الوجه» . ولنلاحظ قبل أن نترك هذا الجزء من المقطع الثانى بداية خيط جديد سيكون له شأن كبير على امتداد هذا المقطع وهو خيط «الزيف» الذى يطالعنا من الوصف «زائف»، فهذا الخيط سوف يلتحم ببقية الخيوط التى تشكل ملامح الخيبة والإحباط من نسـيج الرؤية الشعرية في القصـيدة، ولنلاحظ أيضا أن الشاعر يستخدم هنا لأول مرة ضمير المفرد المتكلم عبر هذه الأبيات الثلاثة، ولن يعود الشاعر أبدا إلى اسـتخدام هذا الضمير إلا عبـر بيت واحد فى بداية المقطع الثالث أيضا .

ومع البيت الرابع من هذا المقطع يلجـأ الشاعر من جديد إلى التسـتر وراء ضمير جديد هو ضـمير المخاطبة المفـردة، والضمير يعـود إلى نفس الشاعر التى يواجـهها فى موقف مكاشـفة صريحة، وإن كـان الشاعر حتى فى هذا الموقف ينكص عـن الاعتراف الصـريح ويطلب من نفســه أن تحمل هـى عنه هذا العبء، ونجـد خيطـى «الخمـود» و«الشيخـوخة» يمتزجان من جديد فى هذا البيـت من خلال الفعل «سكن» ـ المسند إلى «همتك» ـ والوصف «الشمطاء» ـ الذى جعله الشاعر نعتا للهمة ـ ولكن على الرغم من هذا الخمـود الذى يبدأ به البيت فـإننا نرى نبرة المواجـهة تحتـد تدريجيا حـتى تبلغ حدا واضحا من العُلُوّ فى البيت التالى، الأمر الذى يعكس وجود مقاومة خفيَّة ضد الاعتراف بهذه الحقيقية الأليمة، حقيقيـة الخيبة والإحباط. ونجد نبرة الأسلوب تتردد ما بين النغمة التقـريرية الجازمـة فى «سكنت همتك الشـمطاء يا نفس» «عرفت الأمـر» «جربت الذى كان» «تخطيت الزوايا والصفوفا»، وهى كمـا نري كلهاجمل تتوالى وتتزاحم بدون نظام ظاهرى ولا ترابط، وبين نغمـة الأمر والنهى الحاسمة فى «بوحـى» «اعترفى» «لا تدَّعى بعْـد عزوفا» «واهـتكى عنك سـتـار الرغبـة الحبلى» حـيث تبلغ المواجـهة ذروة حدتـها وارتفاعها لتأخذ بعد ذلك فى الهبوط التدريجى عبر مجموعة من الجمل الخبرية التقريرية الحزينة، فالشاعر يدرك أنه وإن انسلخ عن نفسه وحـاول أن يواجهها فإن الأمر لا يعدو أن يكون حيلة يهرب بهـا من ثقل الاعتراف المباشر، ولذلك فـإننا نجده يلتحم بذاته من جديد فى البيت الأخير عـن طريق استخدامه لضمير جمـاعة المتكلمين، ليقرر فى أسى

فاجع: «وصحونا حين طال العمر نقتات الحصاد المر، نهتز لمرأى الغد إذ يفجؤنا عارين، ننهار جراحا ونزيفا». وعلى امتداد موقف المواجهة الحزين بين الشاعر ونفسه نجد خيط «الزيف» و «الخداع» يبرز ليمثل أوضح مكونات هذا الموقف، ويتجسد فى مجموعة من الصور التى يواجه بها الشاعر ذاته ليتهمها بأنها كانت تعيش وهما زائفا كبيرا، وتسفح أيامها على سراب حلم خادع حتى إذا شارفته لم تجد «إلا ظلالا قابعات وطيوفا»، وقد ترددت الصور التى تجسد فيها خيط الزيف هنا بين النبرة الإنشائية الباترة فى «اهتكى عنك ستار الرغبة الحبلى، قناع الأسف الكاذب» والنبرة التقريرية الجازمة ولكن فى هدوء فى «كم تبدلت قناعا» و «تلبست خداعا» و «تواريت وراء الأمل الخلب سيفا ورغيفا» وكلها صور تكشف هذا الزيف وتعريه .

ونلاحظ قبل أن نترك هذا المقطع أن طابع الحدة والعنف مازال يسم خيط «السقوط» الممتد من بداية المقطع إلى نهايته، فإذا كان «الانهمار» فى بداية المقطع هو الصورة العنيفة «للتساقط» فإن «الانهيار» فى نهايته هو الصورة العنيفة «للسقوط» .

* * *

وفى المقطع الثالث يعود الشاعر إلى استخدام ضمير المخاطبة المفردة من جديد، ولكن مرجع الضمير فى هذا المقطع ليس هو نفس الشاعر التى كانت مرجع ضمير المخاطبة المفردة فى المقطع السابق، وإنما هو مرجع غامض خفى، جهد الشاعر على امتداد المقطع فى حجبه وإلقاء ظلال كثيفة من الغموض حوله، ومن ثم فإن القارئ لا يستطيع أن يحدد على وجه اليقين من يخاطب الشاعر فى هذا المقطع . . . لعله يخاطب تلك الأمنية الخادعة التى أضاع ما أضاع من عمره سدى فى سبيل تحقيقها والظفر بها . . . والتى ظلت تطمعه وتمنيه وتخايله ليسفح المزيد من نضارة عمره ومن كل أثير لديه، وهو يجسد مخايلتها له فى مجموعة من الصور البارعة المتوالية المتزاحمة التى يمثل خيط «الزيف» المحور الأساسى فيها : «تجيئين سرابا خادعا» «وجها هلاميا» «رذاذا ينضح الوجه ولا يروى صدى القلب» «سحابا يسقط الطل ويمضى تاركا فى وقدة الصحراء أنفاسا شحيحات عليلة» .

إن إبهام مرجع الضمير على هذا النحو يجعله محتملا لعديد من التأويلات التى ترتد كلها فى النهاية إلى ذلك الحلم الخادع الذى عاش الشاعر وجيله على أمل تحقيقه،

ولكنه اكتشف فى النهاية أنه كان يجرى وراء سراب، ولعله من المفيد أن نقرأ هذا المقطع فى ضوء عنوان الديوان «فى انتظار ما لا يجىء» وهو عنوان يلخص أهم أبعاد رؤية الشاعر فى الديوان كله، ويلقى بظله على الكثير من القصائد، ومن بينها هذه القصيدة، حيث أضاع الشاعر وجيله أنضر سنى حياتهم انتظارا لما لا يجىء، وترقبا لحلم لم يتحقق، وحتى ما تحقق من هذا الحلم كان لونا من الخداع والمخاتلة، كان «سرابا خادعا» و «رذاذا ينضح الوجه ولا يروى صدى القلب » .

ويعبر الشاعر عن إحساسه الأليم بفداحة الثمن الذى دفعه هو وجيله فى سبيل هذا الأمل الخلب، هذه الأمنية المخادعة عبر مجموعة من الصور التى تفيض بالشجن الثقيل وتعد من أشجى ما فى القصيدة : « آه . . لولاك لما امتدّ بنا العمر الخئون الوجه، ما اجتزنا وراء الوهم ساحات المراءاة الذليلة». « آه . . لولاك لما كان انحنى الجذع، ولا هانت على السكة أعناق الرجال الشم، وارتاحت لقى من غير حيلة ». وهذه الصور تلقى مزيدا من الغموض والإبهام على طبيعة من يتوجه إليه الشاعر بالخطاب فى هذا المقطع، فأية غاية هذه التى دفعت الشاعر إلى اجتياز ساحات المراءاة الذليلة وراء الوهم؟ وجعلت الجذوع الشامخة تنحنى، وأعناق الرجال الشم تهوى على السكة وتُطْرَح لَقًى بلا حيلة؟! وهذه كلها معان تلح على خاطر الشاعر بعنف، وتدفعه إلى التعبير عنها بأكثر من صورة فى أكثر من قصيدة من قصائد الديوان .

ففى قصيدة « فى انتظار ما لا يجىء » يعبر الشاعر عن نفس المعانى :

ها نَحْنُ أُولاءِ لكثرة الذى أُرِيقَ من وجوهنا

ولا عتيادنا على مذلَّة السؤال ، دُونَمَا مَلال

صرنا نصدِّق الذى يقال ـ فالجميع صدقوه ـ

وانكفأت على ظهورها الرجال

وفى قصيدة « حال من العشق » تتردد نفس المعانى بصور مختلفة :

تكفينا هذى الجُرْعَةُ من بئرِ الأحزان

يكفى ما قدَّمْنَا من ماء الوجه ، وما أَسْلَفْنا من عطشِ الرُّوح ، وما أذللنا من كِبْر الإنسان

وفى قصيدة « بشرنا ثم تصوفنا » يعبر الشاعر نفس المعانى بصورة جديدة :

« وغاضَ من عيوننا ومن جباهنا ماءُ الشرف »

فهذه كلها صور تشى بإلحاح هذه المعانى على خاطر الشاعر بصورة تسترعى الانتباه .

وتلوح الأمنية المبهمة المخاتلة فى أفق رؤية الشاعر مرة أخرى حيث تعود فى بداية البيت الخامس، ولا ندرى على وجه اليقين إذا كانت هذه العودة صورة أخرى من صور مخايلتها للشاعر، أم أنها عودة حقيقية، ولكن بعد فوات الأوان، بعد أن لم يبق فى الأيدى « سوى أعمارنا الفاغرة الأفواه جوعا وظما، وطريق جمدت فيه خطانا، انتصبت فيه خطايانا شخوصا مفزعات، وتماثيل استحالت ندما »، ولعل مما يرشح للفهم الثانى أن الشاعر استخدم هذه المرة صيغة لغوية مختلفة «تعودين» بعد أن كان يستخدم فى المرتين اللتين عبر فيهما عن مخايلتها صيغة «تجيئين»، كما أنه غيَّر - لأول وآخر مرة فى القصيدة - الروىَّ عبر المقطع الواحد، ولكن أيًّا ما كان ما تعنيه هذه العودة بالنسبة للشاعر فإنها عودة لا يمكن أن تثير فى نفسه إلا مزيدا من الشعور بالإحباط والخيبة والأسى الفادح، ومن ثم فإنه يتمنى الهرب من قسوة هذه المشاعر الباهظة إلى لون من الحلم الطفولى الشفيف الصافى فى البيت الأخير، ولأول وآخر مرة فى القصيدة أيضا نجد خيط العودة إلى الماضى لا يكتسى ملامح الخيبة والإحباط؛ ربما لأنها عودة متمناة (غير حقيقية)، وربما لأنها عودة إلى صفو الطفولة البكر قبل أن يفقد العمر براءته وصفاءه. ويستدرج صفاء هذا الحلم الشاعر إلى لون من البوح الثرثار، المتمثل فى تتابع مجموعة من النعوت المترادفة للحلم، والتى تدور كلها حول معنى البراءة والصفاء؛ حيث تتوالى هذه الأوصاف للحلم: «غضا» «طفوليا» «برىء السمت» «عذريا» «نقيا»، وكلها كما نرى أوصاف مترادفة لا معنى لتتابعها إلا استعذاب الشاعر للتطواف فى آفاق الصفاء التى يشعها هذا الحلم، وكأنما خشى الشاعر يستدرجه هذا البوح الثرثار إلى التصريح بما يكشف طبيعة هذه الأمنية التى جهد طوال المقطع فى إخفائها، ولذا يبتر العبارة التى كادت تنزلق به إلى التصريح بما حرص على كتمانه، بل يبتر معها المقطع كله عند كلمة «عندما. . . .» .

* * *

ويبدأ الـشاعر المقطـع الرابع والأخير بما يـشبه أن يكون حـيلة لغويـة يحاول أن يوهمنا بها أنه لم يبتر السياق السابق، إنما انتقل إلى سياق آخر، حيث يبدأ المقطع بنفس الكلمـة التى بـتر عـندها السـيـاق فى المقطع الســابق وخـتم بهـا المـقطع وهى كلمـة «عندمـا. . .» وهو يحـقق بهذه الحـيلة لونا من الـربط اللغوى الشـكلى بين المقطعين، بالإضافة إلى الرابط النـفسى والشعورى الوثيق بينهمـا؛ فتمنِّى الشاعـر فى ختام المقطع السابق للعودة إلى صفو الحلم الطفولى فى الماضى مدخل طبيعى إلى العودة الواعية إلى هذا الماضى ولون من امـتداد خيط «العـودة» الذى انتهى به المـقطع السابق مع تغـير فى طبيعة هذا الخيط من مستوى «الحلم» إلى مستوى «التذكر» الواعى .

ونرى الشاعر فى هذا المقطع يستخدم ضـمير المفرد المخاطب حيث يجرد من ذاته شخصا آخر يواجـهه ويسترجع من خلاله مراحل الماضى بنظرة موضـوعية ومحايدة إلى حد كبيـر، كأن الشاعر قد انفصل عن ذاته تمامـا وجعلها موضوعا لتـأمله المحايد، فهو يسـترجع المراحل المتعددة لماضــى ذلك الشخص الآخر، فـيراه أولا فى مرحلة الصـبا: «غريرا» و «ضـئيلا» و «قصـيا» و «حافيـا» و «طريحا» و «نزق الأسمال» و «خـجلان» و«حييا». ولكن برغم صفـات التهوين الكثيرة التى يضفيهـا الشاعر على ذلك الشخص الآخر فإن شـيئا ما خفيـا وعبقريا كان يلوح فى عـينيه ويسترعى انتبـاه أخدانه «غلمان الحمى» فيحاولون استجلاءه وكشفه .

ثم يتـابعه فى مـرحلة أخرى ـ مـرحلة الشبـاب ـ بعد أن يرحل العـمر وئـيدا، و«تسقط الأيام فى الهـوة» ـ دائما «السقـوط» و «الخواء» فكل الأشيـاء الجميلة تتـساقط وتهوى فى الفراغ، وإن بدا السـقوط هنا أقل مأساوية وفداحة منه فى المقـاطع السابقة ـ وفي هذه المرحلة تبـدو مخـايل النجابة والنبـوغ التى كانت تلمع فى عـينيه فى مـرحلة الطفولة تتبلور وتنضج وتتجـسد فى قيمتين رفيعـتين: الفن والحب؛ حيث يلتف الصبايا حوله يفتتهن بالترنيم النضير الفنى المنبـعث من ناى الحب، إنها ومضة الإشراق الوحيدة الحقيقية فى القصيدة، ولكن هذه الومضة لا تدوم طويلا إذ لا يلبث التذكار أن يتجاوزها إلي مرحلة أخرى، حيث «يرحل العمر» ـ بدون اتئاد هذه المرة ـ و«تمضى سلة الأعوام لا تحمل شـيـا» ـ الخواء والـفراغ مرة أخرى ـ لنجـتاز مرحلة الشـباب النضيـر إلى مرحلة الرجولة الناضجة الواعية، مرحلة الوعى الفـادح بالإحباط والخيبة، والإحساس بأن كل شيء كان جميـلا ونضيرا يسقط وينهار، ويبرز خيط «السـقوط» هنا بشكل فادح ثقيل،

حيث تتردد في بيت واحد ثلاثة أفعال تعلن سقوط وانهيار كل ما هو صلب وجميل في مراحل حياته السابقة؛ حيث «يسقط السر»، سر العبقرية والنبوغ الذى كان يومض فى عينيه فى مراحلة الصبا، و «ينهال التراب الصلد» أترى هذا التراب هو المعادل للأرض الخصبة التى كان الفتى الغرير يستلهمها فى مرحلة الصبا؟ أترى انهيال هذا التراب الصلد رمزا لانهيار القيم الصلبة المتينة التى استلهمها من هذه الأرض؟ وتضعضع الهمة الريفية التكوين التى ما كان الشاعر يظنها تلين ـ كما عبر فى قصيدة أخرى(*) ـ ولكنها لانت؟ أو سكنت وأصبحت شمطاء كما عبر فى هذه القصيدة؟! وأخيرا «يهوى الناى».. حتى الفن بدوره يسقط، فماذا بقى للفتى المسكين؟! وأى إحساس فادح بالإحباط يبهظ كيانه؟! وهل غريب بعد ذلك أن نراه فى المرحلة الأخيرة «فى عصف الذهول المر، يجتاز الفجاج السود مخبولا شقيا» وبعينيه ذلك السؤال الأخرس الذى حاول على امتداد القصيدة أن يعثر له على إجابة ولكنه مازال عصيا على الإجابة، ذلك السؤال الفادح: «ما الذي سدد فى قلبك سكينا .. وفي عينيك حزنا أبديا؟!» .

وإذا كان الشاعر لم يستطع أن يعثر على إجابة شافية لهذا السؤال فلا ينبغى لأية قراءة لهذه القصيدة الجيدة أن تتطوع بطرح هذه الإجابة فلن يكون ذلك في نهاية الأمر سوى نوع من التزييف لرؤيه الشاعر، وقراءة لما فى ذهن القارئ وليس لما تقوله القصيدة.

٣ - إضاءات نقدية :

تعتبر الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة على قدر واضح من التركيب والتعقيد، حيث تتشابك أبعادها وتتداخل، ويتوشح بعضها بهالة من الغموض الشفيف الذى يجعلها محتملة لأكثر من قراءة وأكثر من تأويل .

وقد وظف الشاعر لتجسيد هذه الرؤية فنيا مجموعة من الوسائل والأدوات الشعرية البارعة التى تأتى فى مقدمتها لغة على قدر متميز من الثراء والطواعية والمرونة؛

(*) هى قصيدة : « فى انتظار ما لا يجىء » التى يحمل الديوان عنوانها، وفيها يقول الشاعر :

وفى العقول جذوة لا تنطفئ

وهمّة ريفيّة التكوين ، لا نظنها تلين

لانت. ولِنّا ، وانتهينا بَدَدًا ، مضيّعين

فالقارئ يدرك بسهولة أن اللغـة طوع يد الشاعر يجعلها تتدفق بتدفق أحاسيسه العارمة وتهدر بهـديرها، فنجد الصيغ اللغوية تتـدافع وتتزاحم دون نظام ظـاهرى، وإن كانت محكومة بنسـق فنى خفى محكم. وتدفق الصيغ اللغـوية سمة واضحة من سـمات لغة فاروق شوشة وعلامة من علامات ثرائها، ولندرك معا هذه السمة فلنقرأ هذا الجزء الذى يصور احـتدام شعور الشـاعر وتدفقه فى مـوقف المواجهة بينه وبين نفسـه، لنرى كيف عكست اللغة هذا الاحتـدام الشعورى عبر مجـموعة من الصيغ المتدفقـة المتدافعة بدون أدوات ربط لغوية :

« سكنت همـتك الشـمطاء يا نفس ، عرفت الأمـر ، جـربت الذى كـان ،
تخطيت الزوايا والصـفوفا .. هـا أوان الفصل ، بوحى ، اعتـرفى ، لا تدعى
بعد عزوفا ، واهتكى عنك ستـار الرغبة الحبلى ، قناع الأسف الكاذب ... »
إلخ .

ويوظف الشـاعر كل الإمكانات اللغـوية المعـروفة من تنوع للجـمل بين إنشائيـة وخبرية، وبين اسمـية وفعلية، ومن تقديم وتأخيـر، ومن حذف وإضمار، ومن تكرار، وقد رأينا فى القراءة كيف وظف إمكانة الحذف توظيفا فنيا ذا إيحاء نفسى بالغ الرحابة، وقد وظف فى نفس المقطع إمكانة التكرار أكـثر من مرة. حيث كرر عـبارة «دائما أنت» عبر بيتين متـواليين، كما كرر عبارة «آه .. لولاك لما ...» عبر بيـتين آخرين متواليين، وفى كل مرة كانت عملية التكرار تضيف إيحاء خاصا إلى إيحاء التركيب ذاته. أما تنوع الأساليب والجـمل فقد أضـفى على اللغة لونا من الحـيوية والتلوين إلى جـانب وظائفه الإيحائية .

أما الصورة الشعرية فهى وسيلة الشاعـر الأساسية فى التعبير، فلا يخلو بيت من مجموعة من الصور المتآزرة المتشابكة، والصـور كلها وليدة خيال خلاق مبدع قادر على تشكيل الصورة من عناصر شديدة التباعد يؤلف بينها فى اقتدار، ولنقرأ معا البيت الأول فقط لندرك مدى نشاط هذا الخيال الخلاق وحيويته، فقد اشتمل البيت على مجموعة من الصور المركبة، تشـخص أولاها الحزن فى صورة حية تجعله يجتـاح الشاعر، ولا تكتفى بذلك بل تمنح هذا الحزن لونا فتجعله رماديا، أما الصـورة الثانية فتتسم بلون من الغرابة حيث تجعل الشاعـر يقعى فى زوايا القلب، إنها تتجه عكس اتجاه الـصورة السابقة التى اتجهت صـوب التشخيص، أمـا هذه الصورة فتـتجه صوب التـجريد حيث تجرد حـركة الإقعاء المادية من ماديتها، وتحـولها إلى لون من الإقعاء المعنوى، والقبوع داخل الذات،

ولذا ساغ أن يكون هذا الإقعاء فى زوايا القلب، وأخيرا تجىء الصورة الثالثة لتجسد استرجاع ذكريات الماضى فى صورة الاجترار، وتتكامل الصور الثلاث وتتلاحم وتتفاعل مع بقية الصور لينمو من خلال تكاملها وتفاعلها النسيج الشعرى ويكتمل .

وإلى جانب الصور استغل الشاعر بعض التكنيكات الشعرية الأخرى كتكنيك المفارقة التصويرية الذى تعرفنا خلال القراءة على بعض توظيفاته الناجحة .

أما الموسيقى فقد اختار الشاعر وزنا يلائم الإحساس بالشجن الخفى المسيطر على الرؤية الشعرية فى القصيدة وهو وزن الرمل، وعلى الرغم من أن القصيدة حرة الوزن فقد حرص الشاعر على أن يبنى كل مقطع من مقاطعها على قافية موحدة باستثناء المقطع الثالث الذى نوع فى قافيته لاعتبارات إيحائية سبقت الإشارة إليها فى القراءة .

ولم يكتف الشاعر بما فى موسيقى القصيدة من ثراء إيقاعى واضح نابع من طبيعة وحدة الإيقاع «فاعلاتن» ومن وحدة القافية فى كل مقطع، بل دعم هذا الإيقاع بمجموعة من التوازنات اللغوية والصوتية التى ربما جاءت عفوا وبدون قصد مسبق لها، ولكنها دعمت ثراء الإيقاع؛ ففى المقطع الأول مثلا المكون من أربعة أبيات نجد البيتين الأولين ينتهيان بصيغة لغوية واحدة مؤلفة من صفة وموصوف: «الحكايات القديمة» فى البيت الأول، و «الرؤيا الحميمة» فى البيت الثانى، على حين ينتهى البيتان الأخيران فى المقطع بصيغة أخرى واحدة أيضا مؤلفة من مضاف ومضاف إليه: «وجه بومه» فى البيت الثالث، «طعم الهزيمة» فى البيت الرابع .

أما المقطع الثانى المكون من عشرة أبيات فنجد فيه توازنا إيقاعيا آخر يتمثل فى أن البيتين الأولين فى المقطع والبيتين الأخيرين فيه نجد حرف الروى فى قوافيهما مسبوقا بياء، أما الأبيات الستة الوسطى فإن حرف الروى فيها جميعا مسبوق بواو .

أما المقطع الأخير فإن معظم أبياته تنتهى بصيغة لغوية ذات وزن عروضى مطرد، وتتألف هذه الصيغة من صفتين وزنهما العروضى «مفعولن فعولن» مثل : «مشحونا عتيا»، «مَنْضُورا فتيا»، «مُلْتاعا شجيا»، «مخبولا شقيا» فى نهاية الأبيات الثالث والرابع والسابع والثامن من المقطع وكذلك «خجلان حييا» فى نهاية البيت الثانى إذا اعتبرنا ما طرأ على الصيغة العروضية من زحاف .

كل هذه التوازنات أضفت ثراء ملموسا على الإيقاع الموسيقى فى القصيدة الثرى بطبيعته، وجعلت من قراءة القصيدة متعة للسمع كما هى متعة للروح والوجدان .

الفهـــرس

الموضوع | الصفحة

رقم الإيداع	٨٩٠٣ / ١٩٩٧
I. S. B. N الترقيم الدولى	977 - 10 -1037 - 9

دار الفكر العربى

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر والتوزيع

تأسست ١٣٦٥ هـ ـ ١٩٤٦م

مؤسسها : محمد محمود الخضرى

الإدارة : ١١ ش جواد حسنى ـ القاهرة
ص. ب : ١٣٠ ـ الرمز البريدى ١١٥١١
فاكس : ٣٩١٧٧٢٣ (٠٠٢٠٢)
ت : ٣٩٢٥٥٢٣ ـ ٣٩٢٠٩٥٦.

نشاط المؤسسة ١ ـ طبع ونشر وتوزيع جميع الكتب العربية فى شتى مجالات المعرفة والعلوم
٢ ـ استيراد وتصدير الكتب من وإلى جميع الدول العربية والأجنبية.

تطلب جميع منشوراتنا من فروعنا بجمهورية مصر العربية :

فرع مدينة نصر ٩٤ شارع عباس العقاد ـ المنطقة السادسة.
وإدارة التسويق : ت : ٢٧٥٢٧٩٤ ـ ٢٧٥٢٩٨٤.
فاكس : ٢٧٥٢٧٣٥.
فرع جواد حسنى: ٦ أ شارع جواد حسنى ـ القاهرة.
ت : ٣٩٣٠١٦٧.
فرع الدقى : ٢٧ شارع عبد العظيم راشد المتفرع من شارع محمد شاهين ـ العجوزة. ت ٣٣٥٧٤٩٨.

وكذلك تطلب جميع منشوراتنا من الكويت من مؤسسة : دار الكتاب الحديث

شارع الهلالى ـ برج الصديق ـ ص ب: ٢٢٧٧٥٤ الصفاة 130880 الكويت
ت : ٧/ ٥/ ٢٤٦٠٦٣٤ ـ فاكس ٢٤٦٠٦٢٨ (٩٦٥)